OS POBRES NA LITERATURA BRASILEIRA

autores

Laura de Mello e Souza, Antonio Dimas, Alexandre Eulalio, Vilma Arêas, Silviano Santiago, Flávio Aguiar, Alcides Villaça, Roberto Schwarz, Walnice Nogueira Galvão, Zulmira Ribeiro Tavares, Zenir Campos Reis, Antonio Arnoni Prado, Beatriz Resende, Francisco Foot Hardman, Lígia Chiappini Moraes Leite, Marisa Lajolo, Davi Arrigucci Jr., Telê Porto Ancona Lopez, Maria Eugênia Boaventura, Vera Maria Chalmers, Iumna Maria Simon, Alfredo Bosi, Susi Frankl Sperber, Modesto Carone, Clara de Andrade Alvim, José Paulo Paes, João Luiz Lafetá, Haroldo de Campos, Berta Waldman, Carlos Vogt, Jesus Antonio Durigan, Adélia Bezerra de Meneses, Haquira Osakabe, Teresa Vara, Maria José Londres

temas

Antonil e Teixeira Coelho, Gregório de Matos Guerra, Gonzaga, Martins Pena, M. A. de Almeida, Alencar, Castro Alves, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Domingos Olímpio, Augusto dos Anjos, João do Rio, Lima Barreto, literatura anarquista, João Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, A. de Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Adoniran Barbosa, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Dalton Trevisan, Carolina Maria de Jesus, João Antonio, Chico Buarque, Adélia Prado, Marilene Felinto, literatura de cordel

Os pobres na literatura brasileira

brasiliense

OS POBRES NA LITERATURA BRASILEIRA

organizador:
Roberto Schwarz

editora brasiliense

Copyright © dos Autores

Capa:
Moema Cavalcanti

Ilustração de capa:
Mariano

Revisão:
José W. S. Moraes

brasiliense
editora brasiliense s.a.
01223 — r. general jardim, 160
são paulo — brasil

Índice

Apresentação — Roberto Schwarz 7
Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII / *Antonil e Teixeira Coelho* / — Laura de Mello e Souza .. 9
Gregório de Matos Guerra ao português — Antonio Dimas ... 13
"O pobre, porque é pobre, pague tudo" / *Gonzaga* / — Alexandre Eulalio 21
No espelho do palco / *Martins Pena* / — Vilma Arêas..... 26
Imagens do remediado / *M. A. de Almeida* / — Silviano Santiago 31
As pobres mulheres pobres no teatro de Alencar — Flávio Aguiar..... 35
O nosso poeta dos escravos / *Castro Alves* / — Alcides Villaça 40
A velha pobre e o retratista / *Machado de Assis* / — Roberto Schwarz 46
Uma ausência / *Euclides da Cunha* / — Walnice Nogueira Galvão 51
Rembrandts e papangus / *Domingos Olímpio* / — Zulmira Ribeiro Tavares 54
"Para cantar de preferência o horrível!" / *Augusto dos Anjos* / — Zenir Campos Reis 63
Mutilados da *Belle-époque* / *João do Rio* / — Antonio Arnoni Prado 68
Lima Barreto: a opção pela marginália — Beatriz Resende 73
Palavra de ouro, cidade de palha / *literatura anarquista* / — Francisco Foot Hardman 79
João Simeão Lopes Blau ou a arte de ser Zaoris — Lígia Chiappini Moraes Leite..... 88
Jeca Tatu em três tempos / *Monteiro Lobato* / — Marisa Lajolo 101
O humilde cotidiano de Manuel Bandeira — Davi Arrigucci Jr. 106

Riqueza de pobre / *Mário de Andrade* / — Telê Porto Ancona Lopez 123
Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade — Maria Eugenia Boaventura..... 129
Virado à paulista / *A. de Alcântara Machado* / — Vera Maria Chalmers 136
Na praça de convites / *C. Drummond de Andrade* / — Iumna Maria Simon 140
Sobre *Vidas Secas* / *Graciliano Ramos* / — Alfredo Bosi 149
Jovem com ferrugem / *C. Lispector* / — Suzi Frankl Sperber . 154
Severinos e comendadores / *J. Cabral de Mello Neto* / — Modesto Carone 165
Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa — Clara de Andrade Alvim..... 170
Samba, estereótipos, desforra / *Adoniran Barbosa* / — José Paulo Paes 175
Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos / *Machado, Oswald, Graciliano, Cabral, Augusto de Campos* / — Haroldo de Campos 181
Dois pobres, duas medidas / *Ferreira Gullar* / — João Luiz Luiz Lafetá..... 190
A medida do cafajeste / *Dalton Trevisan* / Berta Waldman ... 201
Trabalho, pobreza e trabalho intelectual / *Carolina Maria de Jesus* / — Carlos Vogt 204
João Antonio e a ciranda da malandragem — Jesus Antonio Durigan..... 214
Da "mão na mão" à luta de classes / *Chico Buarque* / — Adélia Bezerra de Meneses 219
A ronda do Anticristo / *Adélia Prado* / — Haquira Osakabe.. 227
As mulheres de Tijucopapo; a conspiração do silêncio e da palavra / *Marilene Felinto* / — Teresa Vara..... 232
O sertanejo valente na literatura de cordel — Maria José Londres..... 238

Apresentação

O leitor vai achar aqui estudos de todo tipo, unidos por uma questão comum: como se define e representa a pobreza nas letras brasileiras?

Um primeiro contingente destes trabalhos foi publicado numa revista voltada para assuntos políticos e econômicos.[1] A idéia era trazer — ainda que em escala mínima — a influência anti-simplista e antidogmática da literatura ao debate sobre as classes sociais.

Algum tempo atrás, um plano destes seria recebido como prova de conteudismo e cegueira para os valores propriamente estéticos. Hoje, depois do banho formalista dos últimos anos, a desconfiança parece que perdeu a razão de ser. O *contra-senso* de usar a ficção como documento bruto se desprestigiou. Entretanto, nem por isso a questão da realidade deixou de existir, e se de fato a insistência na forma, na primazia da organização sobre os elementos de conteúdo serviu para *distinguir* a linguagem artística das demais, ela também permite o *confronto* e algo como uma *competição* entre as linguagens, devolvendo à literatura a dimensão de *conhecimento* que ela evidentemente tem. Basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza.

Embora a lista de autores estudados venha da Colônia aos nossos dias, não houve intenção de amarrar uma História, nem de ser exaustivo. Ao propor o tema a eventuais colaboradores, não procurei fixar pontos de vista em comum, e deixei por sua conta as definições e a escolha dos ângulos críticos. Num livro escrito a sessenta mãos o interesse tem de estar na diversidade de critérios, e nas surpresas.

[1] *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vol. I, nº 2, abril de 1982.

Por que tantos autores? Simplesmente (e sem intenção de fazer espírito) porque os críticos e os professores de letras hoje são muitos, o que é um fato novo, com impasses visíveis e possibilidades inexploradas. As teses, os especialistas e as verbas multiplicaram-se nos últimos anos, sem vantagem tangível para a crítica nova. O mais provável é que este crescimento quantitativo se esgote no interior da própria máquina de suscitar e anular pensamento que é a universidade. Haverá possibilidade de socializar um pouco a força de pesquisa e de reflexão dos professores, de chamá-la às questões estéticas que a realidade propõe, e que, contrariamente ao preconceito, são *importantíssimas* ? Uma vez que prefácios existem para divagar, penso em algo como o esforço de crítica que neste momento está fazendo uma ala numerosa e notável de economistas, que nos permite seguir de olhos abertos as desgraças que o futuro, o regime e outros economistas nos preparam.

Terminando, valha lembrar que as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, e que a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe. Assim, num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical.

Roberto Schwarz
julho de 83

Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII

Laura de Mello e Souza

Os homens livres pobres expropriados e sem ocupação fixa povoaram as Memórias, as Instruções, as Crônicas coloniais com maior freqüência do que se considera habitualmente. Apesar disso, foram pouquíssimas as ocasiões em que, a partir desse tipo de literatura, passaram a integrar os trabalhos historiográficos e as grandes explicações do Brasil. Essa omissão sistemática das camadas socialmente desclassificadas tem implicações ideológicas, mas não as analisaremos nestas anotações.[1]

Antonil e Teixeira Coelho registraram em seus escritos a presença dos vadios na formação social da colônia. O primeiro é o autor celebrado de *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, obra escrita possivelmente nos primeiros anos do século XVIII e publicada em 1711 — tendo, de imediato, seus exemplares confiscados e destruídos com tamanha eficácia que constitui verdadeiro milagre o fato de alguns deles terem chegado até nós. O segundo, magistrado e alto funcionário da burocracia colonial, escreveu uma *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais*, local onde exerceu o cargo de Intendente da Fazenda; o trabalho foi publicado em 1780, e é um documento precioso e indispensável à compreensão do século XVIII mineiro.

Durante todo o período colonial, os homens livres pobres foram muitas vezes designados com a expressão *vadio*, o seu modo peculiar de viver sendo classificado de *vadiagem*. Entretanto, nem sempre essa nomenclatura abarcou indivíduos desocupados: era vadio na colônia todo aquele que não se inseria nos padrões de tra-

[1] Este pequeno artigo corresponde a passagens um pouco modificadas de um capítulo de meu livro, *Os desclassificados do ouro*, São Paulo, Brasiliense, 1983. Lá são melhor analisadas as implicações ideológicas do procedimento ante os desclassificados sociais.

balho norteados pela obtenção do lucro imediato, e grande gama de indivíduos entregues a atividades esporádicas e intermitentes se viu coberta por essa designação.

As conotações assumidas pela palavra vadio no trabalho de Antonil dão uma idéia da multiplicidade de acepções a que ela remetia nos fins do século XVII e inícios do século XVIII: "Para vadios, tenha enxada e foices, e se se quiserem deter no engenho, mande-lhes dizer pelo feitor que, trabalhando, lhes pagarão seu jornal. E, desta sorte, ou seguirão seu caminho, ou de vadios se farão jornaleiros".[2] O vadio é aqui o indivíduo não inserido na estrutura da produção colonial, e que pode, de um momento para outro, ser aproveitado por ela; os instrumentos de trabalho são o meio da sua redenção: caso os utilize, deixará de ser vadio e passará a integrar o mundo bem constituído da produção; caso não opte pelo trabalho, deverá voltar para o mundo itinerante de que veio — "seguirão seu caminho" —, continuando, portanto, a carregar a pecha da vadiagem.

Mais adiante, Antonil reitera a oposição entre a parte sã da sociedade — aquela que trabalha e produz valores — e a parte corrompida, desocupada, nula economicamente, deixando claro que considera vadio todo aquele que não gera ou possui riqueza: "Convidaram a fama das minas tão abundantes do Brasil homens de toda a casta e de todas as partes, uns de cabedal, e outros vadios".[3]

Pouco depois, a palavra adquire nova cor: "Os vadios que vão às minas para tirar ouro não dos ribeiros, mas dos canudos em que o ajuntam e guardam os que trabalham nas catas, usaram de traições lamentáveis e de mortes mais que cruéis, ficando estes crimes sem castigo".[4] Aqui, em vez de se entregar à ocupação laboriosa, o vadio prefere lançar mão do roubo e do assassínio, corporificando, mais uma vez, a negação do trabalho que dignifica o homem, e enveredando pelo mundo da transgressão. A formulação subentende que lhe foi dada a possibilidade de optar entre a atividade regular, normal — o "tirar ouro dos ribeiros" — e os meios escusos para a obtenção de riqueza — as "traições lamentáveis" e as "mortes mais que cruéis": o crime fica, assim, determinado pela

[2] André João Antonil, *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, Introdução e notas de Alice P. Canabrava, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2.ª ed., s.d., p. 168.

[3] *Idem*, p. 303.

[4] *Idem*, p. 303.

má índole do indivíduo, o funcionamento harmonioso do sistema não sendo, obviamente, questionado.

Mais para o final do século, o desembargador Teixeira Coelho se estendia sobre os vadios com atenção especial: "Os vadios são o ódio de todas as nações civilizadas, e contra eles se tem muitas vezes legislado; porém, as regras comuns relativas a este ponto não podem ser aplicáveis ao território de Minas; porque estes vadios, que em outra parte seriam prejudiciais, são ali úteis: eles, à exceção de um pequeno número de brancos, são todos mulatos, caboclos, mestiços, e negros forros: por estes homens atrevidos é que são povoados os sítios remotos do Cuieté, Abre Campo, Peçanha e outros: deles é que se compõem as esquadras que defendem o presídio do mesmo Cuieté da irrupção do gentio bárbaro e que penetram, como feras, os matos virgens, no seguimento do mesmo gentio: e deles é, finalmente, que se compõem também as esquadras, que muitas vezes se espalham pelos matos, para destruir os quilombos dos negros fugidos, e que ajudam as justiças nas prisões dos réus".[5]

Essa passagem é ímpar na literatura por pregar a utilização de um contingente humano normalmente considerado inútil — não só no Brasil, mas em todo o Ocidente da época. Os vadios eram parte constitutiva do momento histórico, e contra eles incidia toda a legislação repressiva que, tendo florescido com especial vigor nos séculos XVI e XVII, entrava pelo século XVIII. Em toda parte, eram motivo de preocupação para as autoridades, que os fechavam em *workhouses*, em hospícios, em instituições de caridade. Como um jurista de Lyon que, em 1566, definiu vagabundo como "peso inútil da terra", Antonil viu sobretudo o lado oneroso que esse tipo de gente representava, os custos que acarretava com sua reprodução, o peso que constituía para a parte sã e bem constituída do corpo social. Extremamente lúcido, o desembargador Teixeira Coelho vinculou a ocorrência desta camada social na colônia com as legiões de expropriados que a desarticulação do sistema feudal e a gestação do capitalismo vinham, há alguns séculos, engendrando na Europa; mais ainda: por detrás do ônus mais aparente, vislumbrou a utilidade potencial dos vadios, que também os governos absolutistas da Europa aproveitavam em manufaturas e obras pú-

[5] J. J. Teixeira Coelho, "Instrução para o governo da capitania de Minas Gerais", *Revista do Arquivo Público Mineiro*, vol. VIII, p. 479.

blicas. Assim, esse contingente humano serviria de "pau para toda obra" na sociedade colonial escravista, povoando pontos distantes acossados por índios; engrossando as expedições que entravam mato a dentro na destruição de quilombos e no extermínio dos foragidos; realizando, enfim, uma série de tarefas alternativas que não podiam ser cumpridas pela mão-de-obra escrava, nem pelos homens laboriosos, conforme afirma mais adiante Teixeira Coelho: "... porque como a conservação desta conquista (do Cuieté) era necessária, e se não podia conseguir, sem que nela houvesse um corpo de tropas da dita qualidade, para se opor aos assaltos dos índios, lhe pareceu que era mais conforme à razão, o ser a mesma tropa composta de homens vadios, e facinorosos, do que de homens bem morigerados, e precisos para a cultura das terras".[6]

De fato, num sistema escravista, essa gente estava destinada a se localizar nos interstícios que a mão-de-obra escrava não ocupava, e que os "homens bem morigerados" — melhor situados e definidos no seio de uma formação social tão fluida e imprecisa como era a da colônia — também não podiam preencher. Sem deixar de fazer a distinção entre os membros sadios e os corrompidos — "ódio de todas as nações civilizadas" —, Teixeira Coelho deu mostras, entretanto, de compreender o problema de modo mais aguçado. Se para Antonil os homens livres pobres apareciam como sendo, antes de mais nada, onerosos, o intendente da Fazenda da capitania de Minas os enxergou basicamente no seu lado aproveitável. Ônus e utilidade corresponderam, através dos tempos, a dois enfoques possíveis na análise dos homens livres pobres — não só na colônia, como no período subseqüente; compreendendo-os na segunda acepção e, simultaneamente, não perdendo de vista o lado oneroso que também os caracterizava, Teixeira Coelho representou então os primeiros alvores de uma mentalidade capitalista.

[6] *Idem*, p. 479.

Gregório de Matos Guerra ao português

Antonio Dimas

Inquieto diante da massa de novidades que ia arrancando da boca de Brandônio, Alviano não se refreia e exclama: "De cada vez me ides contando mais estranhezas, e tais que, pela qualidade delas, não capacita o entendimento podê-las haver no mundo".[1]

Brandônio e Alviano discorrem, longa e maciçamente, sobre as excelências do Brasil. O primeiro já se adaptara à terra nova, enquanto que o segundo, mal chegado, ouve-lhe as notícias, entre incrédulo e curioso.

Atribui-se essa conversa simulada ao cristão-novo Ambrósio Fernandes Brandão, que a teria composto por volta de 1618, dando-lhe o título de *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Independente da autoria ou da datação precisa, os *Diálogos* integram uma extensa literatura informativa e referencial sobre os primeiros momentos da colonização portuguesa no Brasil, ao mesmo tempo em que revelam uma preocupação formal em sua composição, já que em seu interior alternam-se as vozes representativas de um processo de ajustamento recíproco.

Sem derivar para a hipérbole, traço comum na crônica do Descobrimento, Brandônio desfia seu relato com segurança, prudência e minúcia, decorrendo dessas características, talvez, a atração do texto, bem pouco tinto de ufanismo. Cauteloso, Brandônio tenta restringir-se aos fatos, embora isso não impeça que um tom de maravilhamento e estranheza míticos percorra os seis diálogos, de ponta a ponta. Como ele próprio reconhece, logo no início do "Diálogo Terceiro", "são tão grandes as riquezas deste novo

[1] Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogos das Grandezas do Brasil*, introd. de Capistrano de Abreu, notas de Rodolfo Garcia, Salvador, Livraria Progresso Editora, 1956, p. 297.

mundo e da mesma maneira sua fertilidade e abundância, que não sei por qual das cousas comece primeiramente; mas, pois todas elas são de muita consideração, farei uma salada da melhor forma que souber, para que fiquem claras e dêm (*sic*) gosto".[2]

No preparo dessa salada, segundo opinião de Brandônio, entravam seis ingredientes básicos: a lavoura de açúcar; a mercancia; o pau-brasil; o algodão e a madeira; a agricultura, em geral; e o gado. Por meio de um deles ou de sua combinação, alcançava-se fácil a riqueza, meta primeira do colonizador.

A imagem apetitosa e suculenta de Brandônio repercute, involuntária, num poeta do século XVII, que se incumbe de modificar a receita, acrescentando-lhe porção mais generosa de sal, pimenta e vinagre.

A poesia satírica de Gregório de Matos (1636?-1696) acentua o paladar da salada, restaura-lhe o aspecto multifoliado e, de quebra, oferece-nos uma visão do prato em processo... e não pronto. Por meio de sua sátira social, esquadrinhamos o lado escuso da colonização e nos afastamos da imagem edênica que os cronistas teimam em passar adiante. Por meio dela somos levados ao ventre da Colônia e nos certificamos de que a construção social foi uma empresa arriscada e nem sempre saudável sob uma perspectiva ética.

Diferente de um Antonil ou de um Gabriel Soares de Sousa, propagandistas da uberdade americana potencialmente rentável, Gregório de Matos converte a realidade em poesia, doma a referencialidade lingüística, ilumina cantos suspeitos da sua sociedade e, desse modo, lega-nos um testemunho — literário, é verdade — da condição colonial.

Sabendo-o de temperamento exaltado e afeito ao Barroco, uma estética que não suportava a sobriedade expressiva, torna-se temerário recorrer, *à vontade*, ao seu texto para dele extrair traços identificadores da sociedade em montagem. Todavia, a leitura criteriosa de seus poemas, aliada ao subsídio histórico, permite-nos elaborar um quadro do qual saem arranhadas a virtude e a empresa mercantilista portuguesa.

Houve quem o rotulasse de "um notabilíssimo canalha"[3] e justificasse sua mordacidade invocando a corrosão do meio ambiente, que nele teria provocado uma espécie de regressão cultural. A

[2] *Idem, ibidem*, p. 149.

[3] Araripe Jr., *Obra Crítica de...*, dirigida por Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, MEC-Casa de Rui Barbosa, vol. II, 1960, p. 393.

essa corrosão regressiva, Araripe Jr. deu o nome de "obnubilação" e figurou-a como uma asfixia pelo êxtase: "Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as suas pinaças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado para contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando idéias, costumes e até as brutalidades dos indígenas".[4]

Atenuar a virulência de Gregório de Matos através dessa tese determinista; insistir numa rejeição de seus poemas satíricos em nome de uma ética dominante e falaz; ou, ainda, alijá-los do nosso repertório com o pretexto de carência edótica são argumentos menores, além de externos, os dois primeiros, à essência poética.

Num país que germinava sob pesado centralismo administrativo e de insaciável gula fiscal, o que melhor que um poeta barroco para surpreender os vícios e os enganos de uma cultura que já subestimava tudo aquilo que não fosse branco, ocidental e argentário?

Graças à fusão da sensibilidade pessoal com os pressupostos estéticos do Barroco, Gregório de Matos decompõe sua realidade e aponta-lhe as partes, ora aos pedaços, ora em contrastes. Em sua mão, o transformismo característico do Barroco, no qual se embute a noção da mutabilidade constante e veloz, encontra campo fértil quando o poeta nos alerta para a ascensão social do colonizador que, de artesão, passa rápido à condição de fidalgo.

"Neste mundo é mais rico o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;
Com sua língua, ao nobre o vil decepa:
O velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa;
Quem menos falar pode, mais increpa:
Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

[4] *Idem, ibidem*, p. 407.

A flor baixa se inculca por tulipa;
Bengala hoje na mão, ontem garlopa:
Mais isento se mostra o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa.''[5]

Um verso como "Bengala hoje na mão, ontem garlopa" emblematiza e sumaria toda uma postura estética e política (?) perante o mundo que circunda o poeta. De um ponto de vista da conversão desse mundo em material poético, importa ressaltar que a metonímia fragmenta a realidade, dela retirando dois objetos em flagrante antagonismo. "Garlopa" remete a trabalho, necessidade cotidiana e rasteira, esforço físico que redunda em suor e sujeira. A ela opõe-se a "bengala" enquanto sinônimo de nobreza, ócio, fatuidade e arrogância. Situações opostas no tempo, mas contíguas no espaço demandam um verso que as materialize. Daí o poeta ajeitá-las de forma a caberem no mesmo verso, respeitada a distância que as separa: ambas ocupam as extremidades do verso. No entanto, como nessa sociedade o que importa é a aparência exterior, aquilo que primeiro se mostra e vem na frente, nada mais justo do que privilegiar a posição da "bengala", colocando-a em primeiro lugar, imediatamente antes de "garlopa", a fim de que não se desmanche a hierarquia que simbolizam uma e outra. Além disso, para que não se perca de vista que seu proprietário *pode* ser o mesmo, é preferível situar a "mão" que as carrega numa posição intermediária. Instalada no meio do verso, a "mão" atende a tempos diferentes; é ponte cujos extremos se antagonizam, mas se complementam. Portanto, deve postar-se no meio, uma vez que se presta a dois momentos antitéticos. E como se não bastasse a posição medial do termo "mão", a sugerir contigüidade, imiscuem-se os sons "ga" e "la/lo" que também atuam como reforço dessa noção de prolongamento.

Em seu conjunto, o soneto não é senão uma ilustração poética da dança social em que estavam metidos os colonizadores, ao mesmo tempo em que exibe, com fartura, a extraordinária inventividade lúdica do poeta, aliada à malícia de quem critica, mas se resguarda.

[5] Gregório de Matos, *Poemas Escolhidos*, sel., introd. e notas de José Miguel Wisnik, São Paulo, Editora Cultrix, 1976, p. 42.

Se observarmos bem os versos, notaremos uma divisão horizontal acentuada, onde dois blocos verticais se alternam, um apontando para uma condição favorecida e outro indicando o oposto. Desse modo, alinham-se, primeiro, "rico", "limpo" e "nobre" contrapondo-se a "rapa", "carepa" e "vil". Em seguida, "velhaco", "patife" e "flor baixa" confrontam-se com "capa", "nobreza" e "tulipa". Mais abaixo, "bengala" e "isento" arrepiam-se diante de "garlopa" e de "chupa".

Se dispusermos esses termos em coluna —

rico	rapa
limpo	carepa
nobre	vil
velhaco	capa
patife	nobreza
flor baixa	tulipa
bengala	garlopa
isento	chupa

— veremos que a condição favorável ou desfavorável acima apontada não conhece lugar fixo no interior do poema e que essa mobilidade topográfica bem poderia ser tomada como figuração mimética da labilidade social de então.

Nessa coexistência agônica, de futuro incerto, de moral duvidosa e na qual os valores estão em constante mutação, o poeta não se atreve a privilegiar um determinado tipo de léxico. As incertezas são tantas e tamanhas que mais vale uma conciliação provisória, do que uma escolha comprometedora, por apressada. Daí apelar ele ora para um vocabulário mais polido ("inculca", "isento", "increpa"), ora para termos mais vulgares como "chupa", "tripa", "trepa", "trapo" etc. Ademais, se o que está em discussão é a oposição entre segmentos sociais convém distingui-los pelo suposto universo vocabular.

Para acompanhar essa dança social, que não significa necessariamente progresso social, Gregório de Matos recorre a uma sonoridade intensa, que não se limita às rimas tão-somente, mas que

se expande pelo interior do verso, a ponto de atingir alto momento aliterativo em "Para a tropa do trapo vazo a tripa".

Ao verso chulo e depreciador, segue-se uma menção tardia e conveniente à Musa, figura erudita e semidivina. Enquanto erudição, recupera ela a grosseria momentânea; enquanto semidivindade, ela absolve o poeta da insolência do verso anterior e se põe solidária com sua voz que, só no final do poema, coloca-se frontalmente em primeira pessoa. No entanto, como a proteção da Musa pode não ser segura, dada sua existência impalpável e mítica, e como o tom da crítica é contundente, é melhor não prosseguir na escalada, sob pena de auto-exposição excessiva, convite à repressão. Por outro lado, abandonar o discurso sem um final tão consistente quanto a exposição de motivos anterior é incompatível com a dignidade poética e crítica, além de favorecer uma impressão de recuo ou até mesmo de covardia. O que fazer, então? A solução é a criação de um verso aparentemente irresponsável e inócuo, calcado em puro jogo sonoro, de significado vazio, mas que se vincula aos versos anteriores pelo malabarismo de som. Sua vacuidade aparente desaparece e nesse espaço instala-se o riso. O gratuito, marca tangível do Barroco, ganha funcionalidade, deixando de ser valor absoluto. E nesse processo emerge outro índice estético do período: a relatividade das coisas. A esse jogo entre o gratuito e o funcional, Gregório de Matos adiciona, a seu modo, mais um ingrediente na salada poética: ao enfileirar versos curtos e aforismáticos, o poeta dissemina informações ao longo do poema que exigem um laço final. Segundo um dos pressupostos estéticos do Barroco, cabia ao poeta recolher no fim do poema tudo aquilo que semeara antes. É a chamada técnica da "disseminação e recolho". Pois bem, neste soneto, Gregório de Matos segue a receita à risca, mas repele o risco. Dado que suas sentenças vão num crescendo, não lhe interessa concluí-las com um verso taxativo... e perigoso. Diante disso, o recurso é abandonar versos carregados de significado e lançar mão de um outro que só contenha significante. Agindo dessa maneira, cumpre-se o preceito poético, disseminando-se significados recolhidos num significante. Junto com a tripa, esvaziou-se, de modo estratégico e matreiro, a cabeça do poeta, agora não mais capaz de emitir sons com recheio. No entanto, os significantes esqueléticos ganham a carne da malícia, a ser doada pela argúcia do leitor que for mais astuto.

Nem sempre, todavia, a poesia satírica de Gregório de Matos contempla o mundo miserável de forma a suscitar o riso e muito menos o faz através de um ângulo único.

Eventualmente, defrontamo-nos com passagens onde desfaz-se o bom humor e em seu lugar surge um azedume sádico nem um pouco estranho a outro traço barroco: a crueldade física, empenhada em explorar o sentimento de culpa do cristão. Em um poema no qual se lamenta a pobreza decorrente da exploração mercantilista, o poeta deplora: "quem o dinheiro nos arranca,/ Nos arrancam as mãos, a língua, os olhos".[6]

Ao descrever "com mais individuação a fidúcia com que os estranhos sobem a arruinar sua república",[7] Gregório de Matos monta um romance em quadras de redondilha maior, cuja primeira estrofe constitui-se em verdadeira reprimenda à ingratidão maternal da Bahia: "Senhora Dona Bahia,/ nobre e opulenta cidade,/ madrasta dos naturais,/ e dos estrangeiros madre:/".

Nesse longo poema, abrandam-se os recursos técnicos mais ostensivos da poesia barroca, porque o poeta prefere a visão panorâmica ao *close*. De mãos dadas com ele saímos a passeio pela cidade seiscentista, capital da Colônia e a única rival de Lisboa, dentro do império português de então.[8] Na sua companhia, subindo e descendo as ladeiras baianas, topamos com os mais diversos tipos humanos. Ao pé da orelha, sussurra-nos ele a origem social dessa gente e descreve-nos as vicissitudes por que passaram para alcançar o que ostentam. Aqui o pequeno comerciante que logo se tornou vereador; ali o mascate que virou burguês emproado; mais à frente o anônimo miserável que se fez usineiro; do outro lado da rua, o padre simoníaco e latifundiário. Nesse painel de transformismo social rápido, surge a dissimulação generalizada e a pobreza deixa de ser apenas material para se evidenciar sob outras modalidades. De um lado, a de comportamento social canhestro, que trai o arrivismo e a rudeza de berço; de outro, a carência de espírito, que, em terra bronca, se faz luzente, logo desmascarada pela verve implacável.

Se a exploração econômica mutila o indivíduo, como já vimos linhas atrás, é natural que mutile ainda mais o país. Assim sendo, é curioso constatar que na oposição entre Portugal e Brasil, o poeta

[6] *Idem, ibidem*, p. 44.
[7] *Idem, ibidem*, p. 49.
[8] C. R. Boxer, *A Idade de Ouro no Brasil* (Dores de crescimento de uma sociedade colonial), trad. de Nair de Lacerda, pref. de Carlos Rizzini, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 2ª ed. rev., 1969, p. 148.

não só execre a espoliação comercial, responsável por nossa penúria, como também exalte o culpado por essa situação.

Enquanto fonte de males, o português identifica-se, necessariamente, com o homem rico, fartura e bem-estar antagônicos à pobreza, localizada, quase sempre, no indivíduo nascido aqui. Nesse sentido, a visão do poeta não é dialética, já que distribui os papéis de forma maniqueísta: português : fartura :: brasileiro : miséria. Por outro lado, sentindo-se combatente solitário e desprestigiado, o poeta tende a idealizar um tempo e um espaço distantes, nos quais sua condição pessoal era mais satisfatória. Enquanto beneficiário do sistema, pois, nenhuma objeção: "Era eu em Portugal/ sábio, discreto, entendido,/ poeta, melhor que alguns,/ douto como os meus vizinhos.// Chegando a esta cidade,/ logo não fui nada disto:/ porque o direito entre o torto/ parece que anda torcido./".[9]

Adepto convicto e praticante de uma estética que prefere ver o mundo de forma radicalmente antinômica, Gregório de Matos encontra, no Brasil, terreno propício para construir antíteses que a realidade lhe oferecia de mão beijada. Num país carente de meios-tons em termos de distribuição de classes sociais, o poeta satírico solta-se e acaba por nos passar uma visão mais esquemática ainda da sociedade. Uma sociedade na qual ele associa a pobreza individual à honestidade inútil e a pobreza coletiva ao domínio econômico estrangeiro.

Trezentos anos depois de sua morte, ainda não conseguimos desmenti-lo.

[9] Gregório de Matos, *Poemas Escolhidos*, *op. cit.*, p. 141.

"O pobre, porque é pobre, pague tudo" (Carta VIII, 255)

Alexandre Eulalio

As *Cartas Chilenas* oferecem um mapa topográfico extremamente rico e animado do ambíguo mundo colonial brasileiro. Panfleto escrito em verso, bem escandidos decassílabos brancos, flui com o ímpeto e a limpidez de uma torrente de montanha. O interesse daquilo que narra não decresce um só instante; aumenta, antes, com a sucessão vertiginosa de quadros e episódios que reproduzem os desmandos de Fanfarrão Minésio* no governo "da nossa

* *Minésio* origina-se de Meneses, último nome de família de Dom Luís da Cunha, governador e capitão-general de Minas Gerais de outubro de 1783 a julho de 1788, que anteriormente havia presidido a Capitania de Goiás. Embora já em 1786 devesse ter sido substituído pelo sucessor dele, o visconde de Barbacena, permaneceu mais dois anos à frente da Capitania das Minas, aguardando a chegada do novo capitão-general, retido em Lisboa. *Fanfarrão* alude ao *Miles Gloriosus* da comédia latina, ao soldado jactancioso que o "bruto chefe" encarnava numa das mais atrozes versões conhecidas. As primeiras *Cartas* talvez tenham sido compostas a partir de 1786-1787, à espera da administração Barbacena, na qual geralmente se previam melhores tempos; o visconde era naturalista amador, secretário da Real Academia das Ciências, e Gonzaga havia-o freqüentado em Portugal. Versões mais ou menos completas da série corriam em cópias apógrafas pela Capitania já ao tempo da Conjura do Tiradentes; nos *Autos da Devassa* existem referências a esses "pasquins em verso", lidos com avidez pela gente da terra. Desde então era dado, à boca pequena, como autor da obra, o doutor Tomás Antônio Gonzaga, ouvidor de Vila Rica (desde 1786 despachado Desembargador da Relação da Bahia, mas que se conservava no primeiro cargo), desafeto corajoso do capitão-general Meneses. O problema da autoria das *Cartas*, que tanta pena fez ranger entre nós desde o século XIX, ficou decidido de uma vez por todas após a publicação do alentado estudo de M. Rodrigues Lapa, *As Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico* (Rio de Janeiro, 1957), que confirma documentalmente a hipótese gonzaguiana, aceita desde muito antes pelos melhores pesquisadores do tema: Alberto Faria, Afonso Pena Júnior, Manuel Bandeira e o segundo Afonso Arinos. A "Epístola" inicial de Doroteu a Critilo foi escrita por Cláudio Manuel da Costa; parece haver sugerido ainda alguns acréscimos ao texto, que levam a marca do seu estilo. O nome poético do narrador das *Cartas*, Critilo, homenageia o *Criticón*, do jesuita espanhol Baltasar Gracián

Chile", evocados, pelo remetente das missivas em metro, com sempre mais viva indignação. Junto às apóstrofes dirigidas ao tiranete, emolduram esses casos os saborosos comentários sardônicos do narrador, recheados de cultura neoclássica, e que buscam amenizar a aspereza do tema. "Critilo", o autor, trata, aliás, de conciliar o garbo e a transparência ideais da linguagem, defendidos pela Arcádia setecentista, com o estilo chão da sátira; acolhe a virulência do grotesco e não titubeia em usar expressões coloquiais, plebeísmos, dizeres da língua-de-preto, que acentuam a cor local sem perda da urbanidade do tom. Em resumo, um texto complexo, de grande vivacidade, onde foram fixados pormenores do dia-a-dia da Capitania de Minas, no último decênio do século XVIII, com uma riqueza do traço miúdo e uma franqueza agressiva que não se conhecem em obras coetâneas. Desnecessário dizer que não pretendia enganar ninguém a fictícia convenção de transferir nominalmente o cenário descrito para a conquista espanhola do Pacífico sul, mítico território araucano; crismar Vila Rica de Santiago, e, em consonância, Coimbra de Salamanca, Bahia (ou Rio de Janeiro?) de Peru, além de diversas referências a Dom Quixote e Sancho Pança — relembrados através da simplificação histriônica que tem lugar na ópera do Judeu —, fazia parte da compostura do tempo. Essa mascarilha talvez houvesse interessado o poeta a fim de provê-lo de uma ácida ironia suplementar, exposta no Prólogo em prosa da obra: "... era necessário que eu fosse descobrir o Fanfarrão Minésio, em um Reino estranho! Feliz Reino e felices Grandes [de Portugal], que não têm em si um modelo destes!"

O tema principal da sátira é assim o poder espúrio e irresponsável, todo-poderoso, de um governante cujo abominável proceder corrompe não apenas a administração, enformada à imagem e semelhança dele, mas ainda o país que lhe está sujeito. Um anacrônico regresso ao arbítrio feudal, aos privilégios de cutelo e baraço inerentes à fidalguia, os quais, garantidos pelo pulso da tropa, eram logo apoiados pela clientela que, num abrir e fechar de olhos, criou-se em redor de tal desgoverno. Enfrentam-no, na ardente denúncia em verso de Critilo, o ideal superior de decoro burguês, o culto do legalismo jurídico, a consciência limpa do defensor das

(1584-1658); "censor facundo" do seu tempo e um dos "engenhos" mais raros do barroquismo espanhol, é escritor hoje de novo largamente revalorizado. A adoção do nome deseja prolongar portanto a fictícia *hispanidad* do texto, no eixo "Quixote-Salamanca-a nossa Chile".

Luzes. O desforço tem lugar entre razão e bel-prazer, arbítrio puro e defesa das "santas leis do Reino", distribuição imparcial de justiça e cornucópia de favores e benesses, aberta corrupção administrativa e lisura do leal proceder. Oposições binárias que as *Cartas Chilenas* abordam em tom passional, procurando envolver o leitor na repulsa aos furtos e despautérios do odioso procônsul. Assinalam assim, com nitidez, as agudas divergências de um momento de crise da classe dirigente colonial. Sem deixar de acusar, nos interstícios ideológicos da escrita, os pontos de vista e os particulares preconceitos de quem se esconde atrás da máscara de Critilo (o mais vistoso destes é o altaneiro desprezo de casta pelos "vis mulatos", "infames bodes"), o poema apresenta ainda empolgante vista panorâmica da constante agressividade e das asperezas extremas da vida colonial.

Que lugar ocupam "os pobres" nesse painel elaboradamente esboçado pelo poeta? *Hay que distinguir.* O texto das *Cartas Chilenas* quase sempre chama de "pobres" aos pequenos proprietários, "bisonhos roceiros", "lavradores da terra", sitiantes isolados, de posses modestas; aqueles que não pesam nem influem de maneira alguma nas decisões últimas da administração superior, por não disporem de acesso aos canais que encaminham empenhos, presentes, pressões, ao executivo e à magistratura. Moradores rurais de limitada fazenda, possuem pequena escravaria e parcas comodidades. Espalhados pelo continente das Minas, exploram catas e lavras de ouro ao lado de pequenas lavouras de subsistência. Lidam com alguns bois e carros de tração, diversas vezes requisitados para obras públicas julgadas prioritárias pelas instâncias superiores, tropa de linha ou familiares do capitão-general. Os mais hábeis, de maior iniciativa, associam-se entre eles, ou com moradores de arraiais e vilas, organizando tropas que transportam e fornecem víveres à população de vastas áreas da Capitania. Com o comércio praticado nas vendas que funcionam nos povoados, esta é uma das maneiras certas de fazer fortuna; as duas atividades são inseparáveis do contrabando das pedras de preço e do ouro, intensamente praticado apesar da repressão oficial e de contínuas buscas e revistas dos fiscais da Coroa, que sabem fechar um olho quando confortados como se deve.

Ao lado portanto desses "pobres", embora dispondo de menor prestígio, estão os "tendeiros", pequenos comerciantes de toucinho e cachaça, donos de seus três e quatro cativos, que os substituem, quando necessário, nos balcões de secos e molhados. Durante o go-

verno de Fanfarrão, consoante a denúncia de Critilo, os "ricos taverneiros" recebem grande incentivo a fim de organizarem, a expensas deles, terços de tropa auxiliar; aqueles que conseguem cumprir essa façanha — que qualifica Minésio junto à Administração Ultramarina e à Coroa — merecem, não importa a cor da pele, o título de comandante e todos os privilégios, regalias e imunidades; devem atenção apenas ao capitão-mor, o mais conspícuo entre eles. Pois conforme entoa o poeta: "Os postos, Doroteu, aqui se vendem/ e, como as outras drogas que se compram,/ devem daqueles ser que mais nos pagam". (C. VI, 35-37). Com duas ou três gerações passarão a integrar os "grandes da terra", os "ricaços", os "ricos rendeiros", que constituem "homens bons" e "nobreza" — nata social a quem estão reservados os cargos da vereança e outros postos honoríficos. Daí o dito corrente: "de pingante passou a potentado" (C. IV, 257).

Sem essa relativa mobilidade, nas vilas — cabeças de Comarca ou na sede do Governo —, entre a gente livre sem fortuna, povo acomodado, contam-se os oficiais mecânicos, "sapateiros", "alfaiates", "mercadores", "moços de taberna", "pretos já livres", "amas de expostos", "boticários", o mulato "que a vida ganha por tocar rabeca", até as "pobres moças", "sujas moças" que vencem o sustento à custa do próprio corpo. Remanescentes do espírito corporativo, trasladado do Reino, associam-se e protegem-se nas Ordens Terceiras de Pardos, Negros Crioulos e Negros Africanos. São os "pequenos", a que se refere a Epístola em louvor de Critilo, que o destinatário das *Cartas*, Doroteu, endereça ao amigo. O "triste povo", que tem de se conformar com a corrupção sem freio, as contínuas exações, o mandonismo exacerbado dos poderosos.

Objeto de propriedade, a escravaria, que constitui a maior parcela da população, ocupa a base dessa sociedade. Mantida pelos senhores nas "vis senzalas" rurais ou nas sumárias dependências dos sobrados urbanos, são freqüentemente alugados para serviços de terceiros, sublocados a obras do governo da Capitania. Daqueles que funcionam nos trabalhos monumentais da fábrica da Câmara-e-Cadeia (que Minésio levanta, impassível, "sobre os ossos dos inocentes"), sabemos até quanto aí percebiam: "Aqueles que carregam cal e pedra/ só ganham, por semana, meia oitava;/ aqueles que trabalham de canteiro/ ao menos ganham, cada dia, um quarto". (O que não impede, nesse geral regime de favor, quatro negros de "certa mocinha", sendo apenas "serventes", e ainda faltando

muitos dias ao trabalho, recebam para sua senhora, sem desconto, o mesmo quarto de jornal.) Os cativos mais ousados conseguem escapar. Organizam-se uns em quilombos isolados — como o de "Pai Ambrósio", jocosamente referido na Carta IX; ocasionalmente exercem rapina sobre áreas circunvizinhas que se demonstrem sem defesa. Outros, de temperamento pacífico, refugindo da fome e maus-tratos infligidos pelos "senhores desumanos", disseminam-se mato dentro, por serra e sertão, sempre ameaçados pelas batidas das tropas reais, que os avassalam de novo.

Mais inermes que eles, contudo, são os "vadios", brancos e mulatos sem ocupação certa, andejos e vagamundos, que preocupam governantes e prepostos. Estes são os verdadeiros desvalidos, ao lado de quilombolas e escravos amontados, pois o relacionamento deles com os demais segmentos sociais permanece sempre problemático. Geralmente debaixo da suspeita, revéis em potencial, são por certo "delinqüentes", pois nada "largam" às autoridades pior ou melhor constituídas. Colaboradores certos de garimpos e faisqueiras furtivos, podem ser sumariamente deportados para regiões desertas, sem recurso de apelação, mesmo por autoridades subalternas. Ou por estas integrados à força na tropa auxiliar, quando não se tornam, pela simples decisão policial, galés em obras públicas, igual a malfeitores que tivessem sido condenados à morte civil. Vistos como "revoltosos" em potencial e contrabandistas implícitos, são as vítimas preferenciais da opressão mineira, durante o longo ocaso do domínio metropolitano nas Minas Gerais.

Motivadas pela irreprimível indignação que, no seu autor, provocou o descompasso ideológico entre poderosos resquícios de um mandonismo ainda feudal e a nova mentalidade da magistratura, que a modernização pombalina havia permitido surgir em Portugal, as *Cartas Chilenas* continuam a ser um documento literário e histórico único. Um documento que fornece o flagrante mais vivo do cotidiano mineiro setecentista durante uma crise que a paixão da escrita e a alta qualidade do texto não fazem senão tornar mais aguda e palpável para o futuro.

No espelho do palco

Vilma Arêas

A Fausto Cupertino

A simetria exigida pela construção de uma certa comédia (velhos *versus* jovens, serviçais *versus* amos, etc.) é abalada, em Martins Pena, por uma assimetria básica, que se caracteriza pela presença de personagens sem correspondência de pares: os escravos.

Desvestidos de características humanas, sem voz e sem razão, são vistos a trabalhar todo o tempo, chicoteados, empurrados, enganados, enquanto, um palmo acima, a trama desenrola-se e os demais personagens giram segundo o vivíssimo ritmo desse teatro.

Mas os escravos não são propriamente homens, do mesmo modo que o trabalho escravo não é considerado trabalho. Pelo menos é o que afirma o *Minerva Brasiliense* de 15 de abril de 1844: "o homem nasceu para o trabalho, mas trabalhar não é ser escravo".

Assim, tais personagens formam núcleos isolados, mancham o colorido das farsas, sugerindo, se quisermos, elementos para uma outra história, submersa no texto.

No entanto, o fundamental de tais figuras não é o servirem elas como meros auxiliares, a nível de atmosfera ou de detalhe descritivo pertencente ao cenário. Ao contrário, relativamente autômatos em nível de construção (evidentemente que não a nível da interpretação sociológica) os escravos nos arrastam na direção oposta à das palavras, ou melhor, estabelecem com elas uma relação dialética, de contraponto, comentando-as ou revelando a inadequação dos sentimentos que elas expressam.

Assim, trabalhando sem interrupção, são chamados de preguiçosos pelos homens que nada fazem e, roubados, lhes é atribuída "uma inteligência para o roubo que é coisa nunca vista", pelos próprios ladrões que os enganam, no exato momento do logro.

Em *Os Dous* ou *O Inglês Maquinista*, Clemência, ironicamente batizada às avessas, interrompe a conversinha social para ir lá dentro chicotear as "negras", a propósito de louças efetivamente quebradas pelo cão. À volta, afogueada, tomando respiração e arranjando o lenço ao redor do pescoço, comenta: "eu não gosto de dar pancada". E leva os visitantes a admirarem o "seu africano", recentemente adquirido através de transações ilícitas, que envolviam deputados, desembargadores e ministros.

Contrariando a reputação do teatro de Martins Pena como essencialmente ingênuo, quando não simplesmente pitoresco, episódios assim sarcásticos melindraram cronistas da Corte e da província, merecendo *Os Dous* discursos inflamados na Câmara dos Deputados, em 1845.[1] Dias da Mota censurou a cena na qual "aparece um contrabandista de africanos trazendo um debaixo de um cesto", enquanto França Leite não estranha a representação de "tais e quejandas peças"; aconselha, todavia, o povo a não aplaudir os contrabandistas "que em tão difícil posição nos hão posto...".

Revolvia, portanto, Martins Pena a delicada questão do tráfico negreiro unida às intromissões inglesas, vital na época (os dois "vilões" da peça são um contrabandista endinheirado e um inglês expoliador).

Deste modo, a imagem do país "livre e ilustrado" era irremediavelmente abalada pelo jogo cômico, que abria aos escravos um lugar inesperado, inexistente no teatro da época, fosse europeu ou brasileiro. Além disso, nosso autor não faz nenhum esforço, quer para continuar uma tradição, fazendo do escravo mero "gracioso", exemplo aqui seguido por Alencar, quer para inaugurar com ele um novo personagem-tipo, inserido em uma nova convenção.

A nível de afirmação polêmica, podemos observar que tais personagens apontam na direção de um certo teatro moderno e contemporâneo, construído a partir da montagem de episódios contrastantes, de inspiração brechtiana: na peça, ingredientes inteiramente distintos interrompem o fluxo e tornam "estranha" a ação. Pois do ponto de vista da tradição cômica ou farsesca, realizada até então, muitos desses episódios não se encaixam, desafinam desagradavelmente e desequilibram o tom da farsa tradicional.

Assim funcionam a cena 16 de *O Cigano*, sem dúvida excessivamente patética (quando o escravo é enganado pelo malsim) ou a cena 5 de *O Namorador*, calcada sobre a farsa portuguesa, mas dela

[1] *Anais do Parlamento*, 5.9.1845, p. 864.

inesperadamente se afastando, ao exibir a amargura e o rancor dos pobres quando tomam consciência de sua exploração pelos ricos. (No exemplo citado, trata-se de um imigrante português, preso ao fazendeiro pela servidão por dívida e feitor de seus escravos, a quem, por sua vez, tiraniza.)

No entanto, não são os escravos os principais personagens de Martins Pena, por fundamentais que sejam para o foco das imagens, no espelho do palco. Embora todos os segmentos sociais sejam chamados à ribalta, é no homem pobre e livre, no que chamaríamos hoje de pequena burguesia, que a atenção das peças se concentra. Esmagada entre as classes dirigentes e os escravos, essa gente acaba votada a um irremediável parasitismo, sobrevivendo através de expedientes ilegais, fraudes ou pequenos furtos.

Somos levados irresistivelmente a pensar em Manuel Antônio de Almeida, que também explora, mas "em suspensão", tal faixa social. Contudo, em Martins Pena, a transgressão do pequeno não faz mais que reproduzir, em escala ordinária, o modelo de corrupção dos grandes, esta realizada sob a proteção da lei.

"As leis criminais fizeram-se para os pobres", ensina Ambrósio no solilóquio que abre *O Noviço*. "Se eu o denunciasse, ia o senhor para a cadeia e de lá fugiria, como acontece a muitos da sua laia", afirma Faustino ao falsário, resolvendo fazer justiça pelas próprias mãos (*O Judas em Sábado de Aleluia*). E em *Os Meirinhos*, José Patusco, um dos oficiais de justiça, resume a feição básica nacional:

> "Regra geral: toda a vez que uma maroteira render mais do que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem".
>
> (cena 2)

Essa regra geral só o é porque atinge todas as camadas sociais: os ricos, porque não podem abrir mão dos lucros, os pobres, porque têm de comer e o que ganham é insuficiente, se honestamente desempenharem seu ofício.

A ênfase das comédias recai sobre esses últimos, ocupando os vadios profissionais, "peraltas" ou "brejeiros", para usarmos a saborosa linguagem da época, lugar secundário, diluídos muitas vezes no intemporal do "tipo" teatral. Basta-nos pensar em Ambrósio, de *O Noviço*, acabado vilão de melodrama, ou Fróis Figueiras, de *Os Meirinhos*, ou ainda Gaudêncio, de *O Diletante*.

Ao contrário desses, o homem pobre merece minuciosas crônicas de Martins Pena. Na aparente anomia social, ou numa organização que privilegia a transgressão, recebe ele o peso da lei, ou o rigor da autoridade, ou ainda a exclusão de uma inflexível ordem social. Teoricamente livre, desfila pela cena, numa extensa série: são os ciganos e seus pequenos furtos, alvo de preconceitos de seus próprios cúmplices, são os donos de vendinhas, invejando os proprietários dos armazéns sortidos, são os irmãos das almas, na "profissão" lobrigando oportunidades de furto, meirinhos embriagados, cocheiros de ônibus, soldados, amas-de-leite alvo das investidas sexuais dos patrões, cambistas de teatro, floristas e costureiras semiprostituídas, caixeiros, etc., etc., etc. Pobres diabos mergulhados na marginália econômica do Império.

Em *O Juiz de Paz da Roça*, composição ainda hesitante, Martins Pena tenta articular uma estrutura de comédia clássica, com o contexto brasileiro (a roça), através da figura arquetípica do juiz, ligado ao mesmo tempo à realidade nacional e às máscaras da tradição cômica.

Da perspectiva que nos interessa, a pecinha pode ser resumida nas relações do homem pobre e livre com as demais instâncias sociais e políticas do Brasil do século XIX, e o que ela nos mostra é a inteira impossibilidade de esse homem vencer a brutalidade de sua alienação, na medida em que está mergulhado no arbítrio da autoridade e da dominação pessoal. Nessa comunidade de lavradores pobres (nessa época desenvolve-se a roça de subsistência) vemo-la a comer com as mãos (as crianças na mesma cuia com os cães) e a trabalhar dentro da maior pobreza nas técnicas de exploração da natureza. A penúria geral do país, agravada pelas comoções européias e aqui sentidas através dos efeitos da dependência, levava à mistura da coisa pública com negócios privados, além da impossibilidade evidente, por parte do Estado, de limitar a ação da polícia e da justiça a indivíduos tecnicamente aptos. Resumindo, percebemos articulados num mesmo conjunto a debilidade material dos poderes públicos, o uso de aparelhos governamentais como propriedade privada, mais as técnicas pessoais de dominação.

Dentro desse quadro, nada mais natural do que a alienação dos personagens e a asfixia de sua consciência política, geradoras, do ponto de vista teatral, dos *achados* cômicos da peça.

Na cidade, o personagem que talvez maior importância possua, a partir de tal perspectiva, é o caixeiro, naturalmente em face da emergência de sua figura no ambiente urbano do Rio de Janeiro da época.

Com a Independência, o Brasil dispensou a mediação portuguesa e integrou-se nas correntes internacionais do comércio, então em pleno desenvolvimento. Que tais atividades eram ainda extremamente limitadas na Corte brasileira, mostra-o a figura de nosso caixeiro, perambulando pela rua da Quitanda, sem chapéu e sem gravata (cuja ausência revelava condição servil), os pés descalços metidos em tamancos.

A personagem surge em muitíssimas peças, em vários estágios da profissão, mas todos igualmente explorados. Jorge, ex-caixeiro, em *O Irmão das Almas*, recorda as noites passadas em cima do balcão, com um presunto por travesseiro, usando roupas tão sujas, que antes se quebravam que se rasgavam. E Manuel, em *O Caixeiro da Taverna*, denuncia que os caixeiros pagavam direitos alfandegários "como uma saca de café, um burro, um cavalo".

Será a partir da perspectiva desses segmentos que as instituições são discutidas, fato responsável, sem dúvida, pelo "melancólico retrato" do país, traçado por Martins Pena, acrescentando-se a isso a evidência de que, de 1837 a 1849, justamente no período de sua produção teatral, a política brasileira percorreu a mais caracterizada trajetória reacionária de sua história, até então.

Martins Pena, segundo o próprio juízo ("tudo é parcialidade", afirma nos *Folhetins*) anota as conseqüências desse estado de coisas.

No entanto, quando tenta diagnosticar, nas peças, as razões de nosso atraso e miséria, atribui o mal à ignorância dos homens e à corrupção do Estado. Será o jogo de relações que a cena estabelece (à semelhança da presença do escravo, deslocadora de sentido), que deslocará a resposta buscada para outro lugar: a razão do atraso, que transforma o Brasil na "tapera de Santa Cruz", segundo suas próprias palavras, repousa em nossa estrutura social e econômica, dependente do exterior e com a escravidão em seu centro, permeando, a partir daí, toda a sociedade, com as conseqüências que se sabe.

Na vertigem da farsa, as abstrações perdem a altura, a empáfia dissolve-se ao choque do cotidiano, e empalidecem, à luz da ribalta, os equívocos do pensamento ilustrado ou as tolices do ufanismo.

Imagens do remediado

Silviano Santiago

O discurso romântico representa a pobreza pelo recurso ao pitoresco. O pitoresco é a condição do "pobre" quando ele não chega a ser representado em si, mas mascarado pelo tom rústico, que o relaciona positiva e diretamente com o fausto infeliz e citadino da riqueza. O discurso romântico não marca lugares equidistantes e estanques para o rico e o pobre; costuma encobrir a distância por uma aproximação de colorido rústico mas com resultado brejeiro. O drama romântico, pela aproximação, nega ao mesmo tempo a tragédia e a comédia. O brejeiro é a forma por excelência da ideologia liberal; a "carnavalização" é a última e a mais requintada das formas do brejeiro. A graça e o riso no discurso romântico de Chaplin (o último grande autor romântico) são despertados pela ausência de barreira nítida entre o rico infeliz e o pobre feliz — veja-se *Luzes da Cidade*. Há por isso, apesar da corrosão social gerada pelo sarcasmo e pela ironia inerentes ao brejeiro, sempre lugar para uma nota de esperança em dias futuros: um sai em busca do dinheiro que não traz a felicidade e o outro, da felicidade que não traz o dinheiro. Encontram-se numa "conclusão feliz" — como anuncia o último capítulo de *Memórias de um Sargento de Milícias*. O "feliz", é claro, encontra-se por sua vez irremediavelmente corroído pelo sarcasmo que vai sendo instilado no leitor pelo próprio romance. Em busca da felicidade utópica saem todos, pobres e ricos. Menos nós, leitores, que esboçamos um ligeiro sorriso nos lábios.

Memórias trapaceia maravilhosamente com a oposição entre pobre e rico (fidalgos e escravos), colocando-a como discretíssimo pano de fundo para a ação do romance. Como em todo telão pitoresco, esse pano de fundo representa as figuras pelo contraste de luz e sombra: tristeza e alegria (no nosso caso devidamente reco-

bertas pela ironia). A casa de um "fidalgo de valimento" tinha "um aspecto triste no exterior; quanto ao interior, andava pelo mesmo conseguinte". Na procissão, o rancho das baianas, pela graça das roupas, era promessa de "perdição e de pecados". Pena que não fossem brancas. Trapaça feita, resta o segmento social que tem a pobreza e a riqueza extremas como parâmetro para o seu comportamento: da pobreza, quer a felicidade (o ócio e a festa); da riqueza, o dinheiro. Eis os "homens livres" e a "dialética da malandragem", como a configurou Antônio Cândido.

Memórias de um Sargento de Milícias não tematiza nem a riqueza nem a pobreza absolutas. Só os percalços dos remediados. Eis alguns deles.

Otário. Os remediados vivem de expediente para poder sobreviver economicamente — como é o caso do Caboclo velho que tem "por ofício dar fortuna". Atestando sobre o seu passado que o romance silencia, fala sua condição atual que é duplamente miserável: tal cara, tal casa. A cara é hedionda e imunda, e o corpo, coberto de farrapos. Ao lado de um charco, a casa aparece enlameada, com paus, esteiras e caixotes servindo de móveis. É esta casa miserável de um miserável que serve de ponto de encontro para os necessitados da sorte, tanto "gente do povo" quanto "muitas pessoas da alta sociedade". Estas e aquelas vão ali "comprar" (o termo é textual) o que o dinheiro não traz: venturas e felicidades.

Eis a mercadoria que esse negro presumivelmente alforriado encontrou para vender, pois as provas de nigromancia começavam por uma "contribuição pecuniária". Como em toda transa de expediente, a mercadoria de que se vale o vendedor é ilícita, sua comercialização estando cercada portanto de risco e perigo. Daí o aparecimento consecutivo do Vidigal, chefe de polícia implacável.

O curioso — será tão curioso assim num romance omisso na representação do todo social? — é que nada se sabe do destino judiciário do Caboclo velho, assim como nada se soube do seu passado social. Leonardo Pataca foi parar na cadeia. Eis o toque de verossimilhança ideológica: vítima é só o comprador, ele é que transgride a lei. Otário é quem compra; esperto é quem vende.

Herdeiro de araque. O compadre, barbeiro de profissão, foi menino-solto no mundo. Por isto, entenda-se o personagem a quem se nega a possibilidade de uma referência precisa à árvore genealógica (diferente do negro, onde há apenas silêncio; diferente da família de Tomás da Sé, onde há apenas enfado do narrador).

Diz o romance: "Se alguém perguntar ao compadre por seus pais, por seus parentes, por seu nascimento, nada saberia responder, porque nada sabia a respeito". Sem família que o encaminhe na vida, agrega-se a uma, onde é ao mesmo tempo fâmulo e filho. Jovem, vive de "ganchos" para se sustentar. Rebelde e foragido de casa, é médico de araque num navio negreiro. Aí aprende lição de vida: otário é quem toma por legítimo o falso.

Filho-solto no mundo encontra no navio, onde serve de "médico", o pai-solto no mundo que lhe corresponde nesta ética da aventura individual e do expediente. À beira da morte, o velho marujo entrega-lhe a fortuna para ser encaminhada à sua filha legítima. O futuro compadre pensa estratagema melhor ao desembarcar no porto do Rio de Janeiro: "institui-se herdeiro do capitão". Legítimo por legítimo, também o é o de araque. Depende da ótica.

Eis a origem da fortuna que Leonardo filho, o afilhado, recebe no dia do seu casamento com Luisinha. A outra vem pelas mãos da esposa: a herança de Dona Maria. Duplamente afortunado. Futuro risonho pela frente.

As formas do mercantilismo. A maioria da gente livre é ociosa e feliz, e o é porque é desempregada. Por isso busca formas estratégicas de se obter dinheiro com a mercadoria que podem inventar e vender. (Salário só têm os osciosos que estão a serviço do rei, como os oficiais que dormitam no "pátio dos bichos".) Os ciganos são gente ociosa e de poucos escrúpulos e por isso mesmo festeiros. Todo dia é dia de festa. O ócio ao se contaminar pelo negócio perde o caminho linear da retidão moral. Ócio — negócio = velhacaria é o forte dos ciganos: "ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo". O fim é previsível, haja otários.

Qualquer coisa pode ser mercadoria no mundo dos ociosos. Chico-Juca vende a força dos braços e a coragem para a briga. Temido e respeitado, "não havia taverneiro que lhe não fiasse e não tratasse muito bem". Ninguém fica sem vender o que tem por causa da má fama: capitaliza-se sem qualquer menção aos valores éticos. Os ciganos continuam negociantes apesar da (má) fama e para manter a (má) fama Chico-Juca é capaz de brigar grátis.

Pode-se vender também a sua condição de macho. Leonardo, sem profissão e destinado a ser vadio-tipo, aproxima-se da sobrinha de Dona Maria, assim como o tagarela e mentiroso José Manuel. "Dona Maria era, como dissemos, rica e velha; não tinha outro herdeiro senão sua sobrinha: se morresse Dona Maria, Luisinha

ficaria arranjada, e como era muito criança e mostrava ser muito simples, era uma esposa conveniente a qualquer esperto que se achasse (...) em disponibilidade''. O romance não se contenta com a dramatização das intenções masculinas, aclara-as: ''o padrinho enxergava na sobrinha de Dona Maria um meio de vida excelente para o seu rapaz''. Há meios e meios de vida, a mercantilização do pênis pelo golpe do baú é o mais à mão para os que, sem fortuna pessoal ou familiar, procuram ser remediados na vida.

As pobres mulheres pobres no teatro de Alencar

Flávio Aguiar

O teatro foi um projeto de juventude (literária) para José de Alencar. Duplamente desiludido, pela censura imposta a *As Asas de um Anjo* (em 1858) e pela recusa de João Caetano de representar *O Jesuíta* (em 1861), provavelmente já encantado pelo espetáculo de câmara da política imperial, Alencar aos poucos se afasta da ribalta. Quando dela se aproxima novamente, será para novas amarguras — a questão dos direitos autorais da adaptação de *O Guarani* para o teatro, o retumbante fracasso da encenação de *O Jesuíta* (em 1875), a polêmica acre com Nabuco.

Alencar fez parte, na primeira linha, com Quintino Bocaiúva, Francisco Otaviano, o jovem crítico Machado, entre outros, de uma geração de intelectuais publicistas que se afirmou, primeiro, pelo jornal. Distantes do paço (ao contrário de Magalhães, Porto Alegre) estes homens *trabalharam* seu caminho até a literatura. Há um quê de ética protestante na trajetória literária de Alencar: trabalha, acumula, e terás tua recompensa — tanto no ouro literário que são a glória e o prestígio quanto na límpida sensação do dever cumprido.

Quando, pois, Alencar aderiu ao teatro realista francês, capitaneado por Dumas Fils foi certamente menos por moda do que por profunda convicção íntima. A afirmação da ideologia burguesa na sociedade e na família, o elogio do casamento e da honra, a louvação do trabalho que viajavam com o teatro realista serviram como luva ao jovem empreendedor literário disposto a uma literatura patriota. O teatro de tese, moralista, discursivo, se engrenou muito bem com os projetos daquela sua geração de publicistas, preocupada em forjar uma *élite* literária, retora da sociedade, independente, uma espécie de *self-made generation*.

Esta geração, a quem, no teatro, Alencar deu sem dúvida a melhor voz (quanto Machado na crítica) desenvolveu uma visão

empenhadamente saneadora em relação à dramaturgia. Para ela o trabalho assume ares de redenção da inércia, do atraso, do ócio. A riqueza, por ele obtida, deve temperar a abastança com uma espécie de caridade laica, da qual a emotividade da mulher é a pedra fundamental. A pobreza, se é fatalidade adversa, é também caminho de provação; exige abnegação estóica, mas é passaporte seguro para as riquezas da alma, pois a sua vivência ou contemplação assegura a compreensão do valor social da acumulação.

As personagens deste mundo estão a cada passo diante de uma encruzilhada, entre o bem e o mal, o trabalho e o ócio (ou a vadiagem), a acumulação decente e o luxo fácil. Tudo é uma questão de ética para esta visão que nivela todos os tipos de trabalho, pois os vê sempre do ângulo daquele que organiza o trabalho braçal. O herói desta autêntica panacéia liberal é o engenheiro — o homem em disponibilidade para gerir a relação frutífera entre trabalho e capital. Como no Rio das décadas de 50 e 60 a realidade era o braço escravo, essa harmonia dirigida entre capital e trabalho virava uma utopia burguesa, portanto fazia-se mais harmônica, melíflua, doce, a acenar promessas de arrancar a todos da pobreza crônica, provinciana, servil — vista a partir daí como parte do legado maldito da ex-condição colonial.

Nas origens esse elogio do trabalho era a face externa de um drama de bastidor, que podia-se expressar mais ou menos assim: uma vez decapitada a aristocracia de seu rei e a sociedade do direito divino, como justificar a riqueza enquanto apropriação privada? Pelo trabalho... naturalmente. Mas este autêntico lance de dados no tabuleiro ideológico criava um novo mosaico de problemas. Ele incorporava, sem maiores dificuldades, o homem, *a quem cabia o trabalho* segundo tal "naturalidade" — mas deixava de fora a mulher, deserdada que fora (em tal imaginário) da bem-aventurança de seu dote. O que pode o homem fazer diante da pobreza? Trabalhar. E a mulher? Afora as costurinhas de ocasião, poderá prostituir-se ou... viver um grande amor. Senão ambos.

Enxertando tal drama com o condimento nacional da escravidão (o que fará Nabuco bufar de cólera), a dramaturgia de Alencar oferece uma variedade de vivências e respostas a essa "questão feminina". Há pobrezas que fazem parte do cenário — que lá estão como condição de verossimilhança no daguerreótipo de uma sociedade por ela vincada e para ajudar os heróis e heroínas, bem como seus coadjuvantes (jamais os vilões) no exercício da caridade. Há muitas mulheres desassistidas a quem os protagonistas dão esmolas

ou distribuem pequenos serviços. O caso extremo, nessa linha, é Helena, a alcoviteira que arma a perdição de Carolina (em *As Asas de um Anjo*) e depois, em *Expiação*, é o braço armado da caridade desta, levando suas comissões a famílias pobres e moças em apuro.

Mas não é essa pobreza-cenário que interessa esmiuçar. Mais "rica" é a pobreza-problema, aquela que entra na vida dos (das) protagonistas, a exigir uma solução (não um paliativo), aquela que põe as heroínas diante dos dilemas "da época": amor ou depravação, adoração ou desprezo, esposa ou cortesã, segurança ou prazer.

Henriqueta, heroína de *O Demônio Familiar*, vive em ambiente decentemente aburguesado e bem-posto. Não é pobre, propriamente; mas corre o risco de ser negociada pelas dívidas do pai. O pretendente que assim deseja seus dotes, perdoando-lhe o dote, é o janota afrancesado Azevedo. Para ele, ela vale sobretudo como jóia mundana, a ser exibida nos salões talvez para seus futuros amantes, já se vê. Como diz o moleque Pedro, escravo-demônio-anti-herói da peça, moço Azevedo é "muito desfrutável". Penúria há, portanto, dos "recursos da mocidade". Será necessário que o herói Eduardo, médico, órfão de pai, sacuda a poeira senil do velho pai da moça, mais a poeira pouco viril do outro para que tudo se encaixe no devido lugar e a heroína encontre seu vero destino. De quebra, Eduardo faz de seu escravo Pedro um liberto, pondo as culpas de tudo na escravidão.

Já Olímpia, de *O Crédito*, vive em família onde os recursos são parcos, mas gosta (ela) do luxo. Dá-se assim ao luxo de ter um falso amante, um agiota que empresta dinheiro ao marido e que a exibe como prova de seu capital. Ambos sequer se tocam, senão por este comércio de ostentação. O herói da peça — Rodrigo (engenheiro) — a corrigirá, depois de ela ter-lhe dirigido ensaios de um verdadeiro amor. Ele, fingindo amar a filha de Olímpia, dá-lhe o necessário choque moral para que ela caia em si. No final da peça D.ª Olímpia anda de ônibus, veste simples, mora em bairro afastado e costura para si e para fora (com a filha), ajudando o marido a pagar as dívidas que ela ajudou a contrair. O pseudo-amante foi às favas e é melhor a emenda que o soneto.

Os dois casos — de Henriqueta e Olímpia — mostram que Alencar deseja cobrir a pobreza, tão comum em solo brasileiro, com o manto da respeitabilidade. O próprio herói de *O Crédito*, circulando entre usurários no salão de seu futuro sogro, entrega-se ao gosto de declarar-se "pobre". Quanto às mulheres, convém ao menos um grão de pobreza, mesmo que por metonímia; Julieta, a

heroína da peça, exerce a caridade. Não convém a ela a miséria, nem *apenas* a riqueza. Os excessos são sempre danosos. Transpondo-nos ao mundo romanesco de Alencar, é bom não esquecer que foram a penúria e a febre amarela que fizeram, de Maria da Glória, Lúcia e depois *Lucíola*. A pobre Aurélia em *Senhora* é desprezada pelo homem a quem mais tarde, afortunada, compra. Tais excessos, se alimentam a imaginação romanesca, são inconvenientes como solução. Espelham, no plano emocional, o drama da desigualdade social que Alencar desejava aplainar pela implantação gradual do trabalho "livre".

Carolina, de *As Asas de um Anjo* e *Expiação*, nos leva a um outro ângulo da relação entre mulher e pobreza. Carolina se perde e se prostitui em parte como conseqüência da rudeza e da ignorância de seu ambiente pobre (pouco antes de sua sedução seu pai lhe fala brusca e grosseiramente em casamento com o primo). Tal ambiente, associado aos delírios imaginativos dos romances, a fazem presa fácil dos sonhos de riqueza, jóias e prazeres. Perdida, Carolina persegue obstinadamente o dinheiro — que lhe aparece como garantia contra a velhice, o tempo, o fantasma da feiúra e o destino de miséria.

Tal destino ronda como pesadelo Elisa, a moça casadoira de *Mãe*. O pai está quebrado, e nada tem a oferecer-lhe senão o suicídio, o abandono e conseqüentemente a esperada desonra. Chega a sugerir-lhe, no final do primeiro ato, que se mate com ele ("O que ficar deste vidro [de veneno] é a única herança de teu pai, Elisa). Calma: não há razão ainda para desatar-se o pranto. Joana, a mulata-escrava-heroína da peça, se oferece como penhor da dívida, propiciando assim que seu filho Jorge se case com a sinhazinha branca a quem ama. Depois, para apagar qualquer vestígio de que ele, seu filho, tem por mãe uma escrava, Joana se mata, tomando o veneno que o pai de Elisa se destinava e que por uma destas linhas tortas de Deus viera ter a suas mãos. O ambiente geral (a peça se desenrola ora na casa de Gomes, ora na de Jorge) é "pobre"; Jorge mesmo não tem outro recurso senão dar a mãe como penhor, numa venda com cláusula retroativa em caso de devolução da soma e juros devidos. *Mãe* é caso extremo em que pobreza e desonra se entrelaçam de modo complicado e de difícil deslinde. De qualquer modo, com as outras peças, evidencia que à mulher cabe o papel decisivo na ética burguesa de gerir a economia do lar, custe o que custar, mesmo se for o seu corpo e a sua vida.

Com *O Jesuíta* encontramos a mais pobre das pobres mulheres

de Alencar: a pátria. Paradoxal pobreza, pois a pátria é de luxuriante natureza, um *locus* de edênica e pastoral opulência. O que a empobrece é a sua condição colonial, que a expõe, enquanto berço de uma nação, ao desamparo da bastardia. Três dos quatro protagonistas da peça — Samuel, o jesuíta conspirador; Estêvão, seu filho espiritual; Constança, o grande amor do jovem — não tiveram família; são "enjeitados da sorte". A moça é filha natural do Conde de Bobadela, que executará a ordem de expulsão dos jesuítas. Samuel conspira por uma pátria tolerante e formada, graças à revolução, por raças apátridas — neste sentido, bastardas: judeus, ciganos, guaranis. O esforço da peça se concentra em arrancar as personagens e a pátria dessa "condição de bastardia". Para isso, é preciso que as relações pessoais se institucionalizem: a nova pátria será mais filha do casamento entre Estêvão e Constança do que da conspiração de Samuel ou da fidelidade à Coroa portuguesa e ao empreendimento colonial predatório com que o Conde de Bobadela emprenhou a mãe da moça. A condição colonial profana a pátria, e a torna presa de aventureiros, palco de guerras, campo de domínio do direito da força. A pátria deve ascender dessa condição miserável a uma condição onde se exerça em plenitude o direito natural, o contrato livre das vontades soberanas, conforme a ideologia liberal.

Esse pano de fundo pátrio é fundamental para se compreender a trajetória das pobres mulheres pobres de Alencar. No esforço de institucionalizar a nação, de legitimá-la aos olhos da ideologia liberal, nossos heróis são mais heróis e heroínas mais heroínas. Tal condimento é imprescindível para o sentimento invulgarmente altaneiro com que Henriqueta enfrenta a pretensa mercancia de sua pessoa; para a dedicação extremosa de Joana; para a recuperação radical de Olímpia. E principalmente para a graça que é dada viver a Carolina, que se prostitui e *vive* um grande amor, sem sucumbir, como suas congêneres Marguerite e Lucíola.

À medida em que se desilude do teatro Alencar se desilude também da Corte como um todo. Sua busca do solo pátrio se afastará por campos mais imaginosos e distantes — o pampa, o sertão, os "verdes mares bravios da minha terra natal", numa busca ao mesmo tempo ideológica e utópica que, sempreviva, continua conosco, como seu legado, às vezes maldito, às vezes benigno, ou mesmo negado, mas sempre apaixonante, como queria seu criador.

O nosso poeta dos escravos

Alcides Villaça

I — Também na poesia de Castro Alves se cruzam as duas linhas desse ângulo ideológico complicado de nosso século XIX, em permanente processo de interpretação: retórica liberal e sociedade escravista. No percurso do caminho da Abolição (de trajeto compulsório mas andamento problemático), os poemas de Castro Alves acolhem e fomentam as efervescências brasileiras "do século", assumindo, com efeitos locais, o messianismo romântico inspirado sobretudo em Hugo. Do lado da linguagem, imagens grandiosas, aladas, carregadamente simbólicas, da extração "universalista" da Europa; do lado da experiência viva, a figura onipresente do escravo, na fazenda e na cidade, nas senzalas e nas casas. No limite, a tarefa seria casar Prometeu e o cativo africano, conjugando o expressionismo do mito progressista à definição nacionalista, que toma os trilhos da Abolição e da República. Mas imagem e realidade não se correspondem: *internamente* ao processo de representação poética falta à África "no Saara amortalhada" a ciência que lhe desertou há milênios.[1] O escravo, humilhado "na senzala úmida, estreita", não se compõe com o Titã "arrogante e forte", acorrentado no Cáucaso, mas "o olhar no sol cravado".[2]

Talvez por causa dessa dissociação de base a poesia abolicionista de Castro Alves se produza em duas tendências gerais: poesia de *idéias emancipacionistas* e poesia sobre *figuras de negros*. Na primeira, a questão é empolgar conceitos, estabelecer-lhes correspondências e símiles, figurá-los através da Natureza, como ocorre em "A visão dos mortos", "O vidente", "O navio negreiro", "Vozes d'África", "Saudação a Palmares", "Adeus, meu canto";

[1] Ver o poema "Vozes d'África".
[2] Entre aspas, imagens dos poemas "Tragédia no lar" e "Prometeu".

na segunda, predominam quadros dramáticos cujos protagonistas são o cativo entoando junto ao fogo, a mãe escrava e o filho ameaçado, a mãe enlouquecida, o escravo morto, tal como se vê em "A canção do africano", "Mater dolorosa", "Tragédia no lar", "A cruz da estrada", "A órfã na sepultura", "Antítese", "A mãe do cativo".[3] O esquema não faz justiça, é claro, ao que há de visualidade e descritivismo nos poemas do primeiro grupo, nem ao que há de forçosamente "conceitual" nos do segundo; aponto *tendências* para seguir argumentando.

II — Poemas como "O navio negreiro" e "Adeus, meu canto" são nitidamente peças para efeito de entusiasmo público, ainda quando esse público escapa de ser uma jovem roda acadêmica e amplia-se nos senhores e senhoras (de escravos) que freqüentam os teatros e as sociedades. Declamados do alto do balcão, do camarote, da sacada, passam a indignação reformista pelo acento da retórica e adquirem, não há dúvida, prestígio como espelhos de cultura:

> "Pinheiro Guimarães, em livro sobre seu pai, descreve um sarau em casa de família abastada pelo fim do século. Num ambiente luxuoso, entre peças magníficas de jacarandá lavrado e reposteiros de seda, homens e mulheres em trajes cuidados ouvem uma jovem recitar poemas com acompanhamento de piano. E um desses poemas obrigatórios na época era 'O navio negreiro':
>
> 'Que das luzernas avermelha o brilho
> Em sangue a se banhar.
> Tinir de ferros... estalar de açoite...
> Legiões de homens negros como a noite
> Horrendos a dançar (...)'".[4]

Reforço com um depoimento próprio, ilustrativo porque nada extraordinário: por volta de 1955 ouvia em casa versos *abolicionistas* de um jovem acadêmico de Direito, que declamava sobretudo sua obra-prima, "A travessia do tumbeiro", cujo primeiro

[3] Descuido um protagonista importante: o "Lucas", de *A cachoeira de Paulo Afonso*. A razão está num dos versos do próprio poema: "O selvagem surgiu... sumiu-se o escravo".
[4] Sayers, Raymond, *O negro na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1958, p. 220.

verso se espraiava: "Gemendo saudades da terra distante (...)". O caso é sério: há um "sublime" na retórica como há "dignidade" no idealismo liberal vestido de revolucionário. Já ao tempo de Castro Alves, a munição ficava para os conciliadores mais espertos e pragmáticos, como o positivista Pereira Barreto, que pontificava:

> "De um lado estão os abolicionistas armados na metafísica revolucionária, estribando-se no sentimentalismo retórico, de outro, os lavradores (aqui, proprietários de terra) na defesa de seus interesses mais imediatos. Em auxílio dos abolicionistas, atuam as idéias do século que empolgam todas as camadas sociais, em amparo dos lavradores militam irrefragáveis motivos de ordem econômica e condições sociais. (...) Cada campo tem a seu lado uma meia razão e só na fusão dos dois pontos de vista poder-se-á chegar a uma transação satisfatória. É nossa firme intenção conciliar a ordem com o progresso".[5]

Chamada aos poemas para um desempenho simbólico, a figura do escravo se apequena diante de elementos que são, mais organicamente, *símbolos*: a luz, a águia, a voz, o vôo, o mar... Em "O navio negreiro", por exemplo, o quadro dos cativos supliciados no tombadilho — em princípio motivo central e razão de ser do poema — é rápido e apenas parte de um conjunto de imagens fortes, como a do albatroz "Leviatã do espaço", a do mar "selvagem livre poesia", a dos marinheiros helenos, a da bandeira "manto impuro de Bacante fria". Além do que, a causa específica por que batalha o poema (fechamento dos mares aos traficantes) era causa ganha já há dezoito anos (o poema é de 1868). Por aí se nota que o poema de ambição histórica pode se desgarrar de sua raiz, mas não deixa de aludir a ela na tentativa (às vezes inconsciente) de dar à retórica uma base outra de sustentação social. Há momentos em que Castro Alves pressente tais contradições, em lampejos como o que está em "Adeus, meu canto": aqui, o reconhecimento de que o "fadário" do poeta "é ser irmão do escravo que trabalha" faz com que aquele problematize (mas por muito pouco tempo) seu símbolo mais caro:

> "Condor, sem rumo, errante, que esvoaça,
> Deixo-te entregue ao vento da desgraça"

[5] *Apud* Emilia Viotti da Costa, *Da senzala à colônia*, São Paulo, Livraria Ed. Ciências Humanas Ltda., 2ª ed., pp. 362-63.

intento que, uma vez cumprido, seria de outra pessoa e daria em outra poesia.

III — Se em poemas como os anteriores a indignação leva ao brado e inclui nele a afirmação de reformas e ideais, em outros, onde se centraliza a figura mesma do escravo, a voz assume tonalidades de impotência patética ou fatalidade amargurada. É exemplo do primeiro caso "Tragédia no lar" e do segundo "A cruz da estrada". A aproximação (literária) do cativo (tipificado em três ou quatro figuras básicas) deixa atuar o que é mais verdadeiro do lado do poeta: o sentimento de *caritas*, invocado, aliás, por Castro Alves, quando chama as "senhoras baianas" à campanha de arrecadação de fundos para uma sociedade abolicionista:

> "A caridade pede *a vós que sois a caridade*.
> É que nosso coração acostumou-se a encarnar a virtude primeira do Cristianismo na forma puríssima de mulher — Charitas".[6]

É esse sentimento que o leva a tentar compreender *por dentro* a angústia da mãe escrava na iminência da venda do filho:

> "Por que tremes, mulher? Que estranho crime,
> Que remorso cruel assim te oprime
> E te curva a cerviz?
> O que nas dobras do vestido ocultas?
> É um roubo talvez que aí sepultas?
> É seu filho... Infeliz!..."
> ("Tragédia no lar")

mas é também o sentimento que atribui à escrava a devoção da Virgem:

> "À Virgem Santa pedia
> Com prantos por oração"

o que permitiu a Mário de Andrade aproximar a súplica da mãe aos seus senhores da que faz Inês de Castro ao monarca.[7]

[6] *Obras completas de Castro Alves*, "Correspondência", introd. e notas de Afrânio Peixoto, Rio de Janeiro, Nacional, 3ª ed., 1944, p. 552.

[7] "Castro Alves", *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 6ª ed., 1978, p. 115.

Em "A órfã na sepultura" mãe e filha escravas têm profundo fervor cristão. Na memória da filha, a mãe é evocada fazendo a seguinte oração:

"Senhor Deus, que após a noite
Mandas a luz do arrebol,
Que vestes a esfarrapada
Com o manto rico do sol.
(...)
Que minha filha algum dia
Eu veja livre e feliz!...
Ó Santa Virgem Maria,
Sê mãe da pobre infeliz".

Já em "A cruz da estrada" o sentimento se acha mais livre e convincente. Diante da sepultura de um escravo, a piedade e a sublimação da morte ("Há pouco a liberdade o desposou.") alcançam um tom sereno e comovido, que assim é porque de fato expressa uma possibilidade autêntica do *pathos* de Castro Alves. O tema da *libertação da alma* ganha um aspecto expressivo ao compor-se com a imagem mais particularizadora do *corpo que se liberta do cativeiro*. Também sentimentalmente poderoso resulta o tema da *morte em vida*, em "A mãe do cativo", onde o poeta afasta qualquer providência sublimadora e antecipa cruamente o destino:

"Ó Mãe do cativo! que fias à noite
As roupas do filho na choça de palha!
Melhor tu farias se ao pobre pequeno
Tecesses o pano de branca mortalha."

Pela via sentimental ou dramática, o romantismo hugoano de Castro Alves estiliza o paciente da mais profunda violência da época. Se não há nele (e como poderia haver?) idealização do negro cativo, como houvera do índio guerreiro, há uma freqüente transposição dos sofrimentos típicos da condição escrava (reificação, tortura exemplar, desenraizamento) para situações mais genéricas (orfandade, sentimento materno violentado, loucura), de empatia segura no público disponível. Sua poesia perde com isso o poder maior que adviria de uma exploração mais pessoal do mundo, capaz de suspender as interpretações dadas pela ideologia e os cânones imediatamente oferecidos pela convenção estética. Ainda assim, sinceramente arrebatada pelas "idéias do século", ela traduz e amplia sentimentos que dominam seu público. Função também dos

artigos e discursos mais avançados da época, cuja direção muitos poemas abolicionistas acompanham, com o impacto próprio do objeto literário e da declamação enfática.

Os poemas libertários de Castro Alves se lêem hoje com fatal esvaziamento: não são propriamente documentais, pelo que lhes falta de atenção mais particularizadora, a nível da percepção; nem conservam grande vitalidade artística (apesar de tudo), porque sua realização interna atendeu a situações e expectativas por demais determinadas ideologicamente. Ele será sempre o "nosso poeta dos escravos", título em si mesmo problemático, mas que confirma a dimensão simbólica por vezes dada aos artistas representativos de *valores* culturais.

A velha pobre e o retratista

Roberto Schwarz

Tudo nos romances de Machado de Assis é tingido pela *volubilidade* — abusada em graus variáveis — de seu narrador. Os críticos de hábito a encaram pelo ângulo da técnica literária ou do humorismo. Ela ganharia, entretanto, em ser vista como a estilização de uma conduta de classe dominante brasileira.

Em vez de buscar a isenção, e a confiança que a imparcialidade suscita, o narrador machadiano dá espetáculos de desplante, que vão da picuinha à semostração literária e ao crime. Paradoxalmente, resulta um retrato social que é mais revelador que o dos contemporâneos naturalistas, os quais entretanto ambicionavam a objetividade. E uma vez que nosso assunto é a representação da pobreza, note-se também que a má-fé deliberada no trato dos pobres exaspera o sentimento da injustiça no leitor, mais intimamente talvez que as descrições maciças praticadas pelo mesmo Naturalismo. Aliás, o recurso à desfaçatez literária, com finalidade de revelação crítica, não era inédito na época. Já Baudelaire, por sentimento dito filantrópico, aconselhava espancar os mendigos da rua, único meio de forçá-los a reencontrar a dignidade perdida — quando tentassem o revide.[1]

O mestre-escola, a quem Brás Cubas deve as primeiras letras, havia ensinado meninos "durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, metido numa casinha da rua do Piolho". Ao morrer, ninguém — "nem eu", como diz o próprio narrador com escárnio — o chorou. Uma vida de trabalho humilde e honrado, que não colhe reconhecimento *algum*: este é o X do episódio. Noutro passo, quando encontra um amigo de infância em andrajos e mendigando,

[1] Cf. Charles Baudelaire, "Acabemos com os pobres!", *in Le Spleen de Paris*, 1869. Para uma análise política deste *petit poème en prose*, ver Dolf Oehler, *Pariser Bilder (1830-1848)*, Frankfurt/M., ed. Suhrkamp, 1979.

a reação é inversa: o que Brás lastima é que o antigo coleguinha desdenhe o trabalho e não se dê ao respeito. "Quisera ver-lhe a miséria digna." Em suma, a dignidade que Brás não reconhece ao trabalho efetivo, ele a exige do vadio. Nos dois casos, trata-se para ele de ficar por cima, ou mais exatamente, de ficar desobrigado diante da pobreza: não devo nada a quem trabalhou, e quem não trabalhou não tem direito a nada (salvo à reprovação moral). Segundo a conveniência, valem a norma burguesa ou o desprezo por ela. Esta escandalosa duplicidade ou alternância de critério, musicada em compasso vivo, é o essencial da volubilidade que sugerimos a princípio. Ela é da situação histórica das camadas dirigentes brasileiras no século XIX, que tinham um pé no instituto da escravidão, e outro no progresso europeu, nos dois casos com proveito.

A situação dos pobres define-se complementarmente, e o que é folga histórica para os ricos — os dois pesos e as duas medidas — para eles é *falta de garantia*. Não tendo propriedade, e estando o principal da produção econômica a cargo dos escravos, vivem em terreno escorregadio: se não trabalham são uns desclassificados, e se trabalham só por muito favor serão pagos ou reconhecidos.

Assim, conforme uma queixa corrente, a existência da escravidão desmerecia o trabalho livre. Em conseqüência, e sem que isto represente uma atenuante, a ética do trabalho — um dos pilares da ideologia burguesa contemporânea — não encontrava muita fé entre nós.[2] Já no século XX, combinando-se a sinais de esgotamento histórico geral da ideologia do trabalho, aquele nosso ceticismo de "atrasados" foi retomado com sinal positivo, e pôde se universalizar nas meditações da preguiça, de Mário de Andrade e Raul Bopp, bem como nas utopias de Oswald.[3] Recentemente, Antonio Candido mostrou quanto este ceticismo havia contribuído desde o início para a originalidade e o alcance do romance brasileiro.[4] Possivelmente mais moderno que os Modernistas, cuja nota de euforia não resiste à reflexão, Machado viu a outra face da moeda: em plena era burguesa, o trabalho sem mérito ou valor é um ápice de frustra-

[2] Para o contraste entre as situações européia e brasileira, quanto ao que era óbvio e o que era necessário demonstrar, leiam-se os primeiros parágrafos da *Crítica ao Programa de Gotha*, 1875. Aí, Marx combate a valorização mítica do trabalho no interior do próprio movimento operário, lembrando que ela é expressão de interesses burgueses.

[3] A envergadura filosófica do interesse de Mário pela preguiça me foi assinalada por Gilda de Mello e Souza.

[4] Antonio Candido, "Dialética da Malandragem", São Paulo, *Revista de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1972.

ção histórica. Sirva de exemplo o retrato de D. Plácida, nas *Memórias Póstumas*, que é dos momentos mais altos e duros da literatura brasileira.

A vida de D. Plácida cabe em poucas linhas: é uma sucessão de trabalhos insanos, de desgraças, doenças e frustrações, o que em si não é notável, nem é suficiente para explicar o efeito atroz do episódio. A pobre mulher costura, faz doces para fora, ensina crianças do bairro, tudo indiferentemente e sem descanso, "para comer e não cair". Cair, no caso, é um eufemismo para contingências como pedir esmola na rua ou faltar aos bons costumes, degradações estas a que no entanto não haverá como fugir, conforme anota o narrador, com evidente satisfação. Adiante, forçada pela miséria, D. Plácida acaba prestando serviços de alcoviteira, embora seja uma devota sincera do casamento e da honestidade familiar. Do mesmo modo, apesar de incansavelmente trabalhadora, chega o momento em que se vê obrigada a buscar a proteção de uma família de posses, à qual se agrega, o que tampouco impede que morra na indigência. Em suma, a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, mesmo estóico, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a pretende, e desprezível quando cede, o que aliás é uma das fórmulas do abjeto humor de classe de Brás Cubas, formalizado e exposto por Machado de Assis.

Mas voltemos às canseiras de D. Plácida. O trabalho indiferente à finalidade concreta (costurar, cozinhar ou ensinar), e sem objetivo além do salário, pertence ao universo do capitalismo. Ao passo que a nenhuma estima pelo esforço é do universo escravista. Paralelamente, note-se que os benefícios complementares daqueles males estão ausentes, a saber, a dignificação burguesa do trabalho "em geral", bem como a folga que o escravismo pode proporcionar aos não-escravos. Noutras palavras, em D. Plácida está sintetizado o pior de dois mundos: trabalho abstrato, mas sem direito a reconhecimento social. Seus esforços, cuja paga material é incerta e mínima, ficam sem compensação também no plano moral, o que talvez seja a explicação da singular tristeza da personagem. A dureza que não tem a redenção do sentido é absoluta.

Do ponto de vista do realismo brasileiro, o tipo de D. Plácida é capital, e já ficaram indicadas a sua generalidade de classe e a correspondência com a estrutura social do país. Entretanto, a justeza de um retrato tem força literária só quando propicia perspectivas não-evidentes. Neste sentido, veja-se que a pobreza despojada até mesmo de consolações é não só um retrato da destituição, como

também um resultado crítico, um elemento de razão indispensável a uma concepção social mais avançada. Sem o gosto pré-capitalista pela particularidade dos ofícios e pela ordem corporativa (posto em xeque pelas realidades do trabalho abstrato), e sem a valorização burguesa desse mesmo trabalho (desmentida pelo cativeiro), *resta uma noção radicalmente desideologizada do esforço*, o qual é despido de mérito intrínseco. Esta noção não se presta à mistificação, e nos faz respirar a atmosfera rarefeita da grande literatura. Com data diferente, uma conversão análoga de privação em lucidez anima os versos de Drummond: "Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,/ e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção".[5] Noutro plano, estamos próximos da fórmula de Marx, que atrás das ilusões da riqueza moderna vê o esforço muscular e cerebral dos trabalhadores, e nada mais. Enfim, um sentimento materialista do trabalho — isto é, desabusado e esclarecido — cuja atualidade transcende a ordem burguesa, já que o socialismo contemporâneo é, por sua vez, *produtivista*.

Mas é inexato que a vida de D. Plácida não tenha sentido. Se a triste senhora perguntasse por que viera ao mundo, Brás Cubas imagina que os pais lhe diriam o seguinte: "— Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia".[6] O escárnio destas linhas é complexo. Primeiramente ele está em fingir que as inaceitáveis realidades da pobreza moderna correspondem a um propósito ("para isso te chamamos"). A condenação é de mão dupla: a realidade social é negativa porque não tem sentido humano, como também é negativo o anseio de achar-lhe uma finalidade a qualquer preço, anseio em que, voltairianamente, estão expostas ao ridículo as ilusões da Divina Providência e de seus sucedâneos secularizados. Em suma, nem a ordem vigente nem a apologética satisfazem a Razão, que lhes assinala a irracionalidade. Por outro lado, veja-se igualmente que a pobreza está descrita em seu ciclo regrado, por assim dizer funcional, e que não falta método a seu absurdo. Neste sentido ela tem sim uma finali-

[5] "Elegia 1938", *in Sentimento do Mundo*.
[6] *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. LXXV.

dade, ainda que humanamente insustentável, a de reproduzir a ordem social que é sua desgraça. Como ficamos? Resulta algo como o escárnio do escárnio, uma espécie de choro seco, ao qual é preciso acrescentar também o gozo que tanta inferioridade proporciona à superioridade social do narrador. São razões de ser, enfim, que pertencem ao mundo moderno, com afinidade científica — reprodução da espécie, da sociedade e da injustiça — e sem justificação transcendente. Visto o conjunto, trata-se do revezamento vertiginosamente comprimido das perspectivas do providencialismo, da *Aufklaerung* e do cientificismo, segundo as conveniências da camada dirigente brasileira, a qual deste modo *universaliza* as suas incongruências.

O horizonte desta mescla é moderno, e estamos longe do vale de lágrimas cristão, de que no entanto a prosa empresta o timbre na descrição dos sofrimentos e trabalhos. Ocorre que em contexto laicizado a humilde conformidade dos termos soa como um acinte a mais. Esta junção do que os estilos artísticos e a lógica das concepções tendem a separar é uma constante e uma força de Machado. Note-se, ainda neste sentido, que a explicação do propósito da vida de D. Plácida tem a brevidade sintética do conto filosófico setecentista, mas abarcando a esfera de fatalidades maciças circunscrita pelo Naturalismo oitocentista, sem esquecer que a sua frieza analítica — universalista e clássica pelo estilo — tem um quê escarninho e amalucado, que serve de *cor local brasileira* na caracterização de classe de Brás Cubas. Por sua vez, a sem-cerimônia com que esta multiplicidade de registros prestigiosos é manipulada é de vanguarda.

Noutras palavras, o espelhamento das posições sociais umas nas outras e na diversidade dos estilos históricos não desmancha a realidade das classes sociais, como pensam os puristas do ponto de vista popular. Pelo contrário, ela consubstancia a absoluta mediação recíproca das classes — em sua complicação profunda — que uma noção mais cotidiana ou também mais doutrinária da verossimilhança deixa escapar. É este realismo intensificado que dá à humilde figura de D. Plácida a sua extraordinária plenitude de referências, além da pertinência histórica, resgatando a sua obscuridade e aparente limitação. Uma envergadura na compreensão da pobreza que só um escritor culto e requintado, à vontade na variedade dos estilos, das filosofias e das experiências de classe pôde alcançar — e oferecer — o que, de um ponto de vista dialético, não é um paradoxo.

Uma ausência

Walnice Nogueira Galvão

"O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais completa, abrangendo a economia geral da Vida./ Nasce do martírio secular da Terra..."

Com esta opulência retórica Euclides da Cunha costuma aludir à questão da pobreza, n'*Os Sertões* e no sertão. Está definida, aqui, uma das variáveis com que sua escrita vai lidar em duplo registro: no plano do pensamento, o determinismo, no caso o do meio ambiente físico; no plano da expressão literária desse pensamento, o veículo contaminado das imagens.

Firmemente assentada esta, logo será introduzida a segunda. Quase inevitável, lá vem seu correlato, no plano do pensamento, a variável da raça. A pobreza decorre, então, do meio ambiente físico somado à degeneração racial mestiça. A demonstração parece límpida, à parte o adjetivo subjetiva e a cláusula restritiva:

"O mesmo desconforto e, sobretudo, a mesma pobreza repugnante, traduzindo de certo modo, mais do que a miséria do homem, a decrepitude da raça".

Nesta passagem, em meio à apresentação de Canudos, Euclides sumaria, interpretando também, o interior doméstico dos moradores do arraial.

Mas, se fosse simples assim, não se trataria deste autor. Certamente está ausente de seu livro uma reflexão sobre a pobreza — e esta última frase transcrita é das raras que chamam pobreza e miséria por seus nomes, quase sem o concurso de imagens e rebuscadas figuras de retórica. Por isso, para apanhar esta reflexão ausente, é preciso forçar um pouco a incoerência do texto, tendo em mente ao mesmo tempo as grandes linhas-mestras do livro e as parcas menções menos ou mais diretas.

Euclides está preocupado com a descoberta positiva das causas

e escandalizado com as conseqüências. As causas, é evidente, são mesológicas no mais estrito sentido determinista (meio ambiente físico e raça). Já as conseqüências são mais complicadas, incluem insurreição popular, milenarismo, religião e guerra.

A partir de um ponto de vista remotíssimo, o autor procede metodicamente, indo do geral para o singular, efetuando o trajeto de modo tal que a sociedade brasileira inclusiva desaparece.

Tudo se passa como se só houvesse pobreza no sertão, nunca na cidade, e muito menos na faixa litorânea. Tomando impulso em Hegel, no Saara e na Pré-História, vai afunilando sua observação até se fixar em Canudos, onde há pobres rebelados.

Entremeia-se nessa observação, todavia, uma visão paradisíaca da pobreza, quando na paz.

Em primeiro lugar, os pobres, que não existem fora do sertão, exibem costumes curiosos e pitorescos. Dão festas, criam música e poesia, têm superstições, praticam uma religiosidade rústica. Pobreza, então, é folclore.

Em segundo lugar, esses pobres são austeros e heróicos. Sujeitos a uma cultura da escassez, vivem com exigüidade de recursos, quanto à comida, roupas, habitação. Sua existência é dedicada a combater o meio inclemente, terra estéril, vegetação agressiva, secas, bichos. Tudo isso dá têmpera ao caráter. Pobreza, então, é virtude.

É neste quadro, incompatível com o outro, o da degeneração mestiça, que *o sertanejo é, antes de tudo, um forte*, tal como se mostrará na guerra.

Euclides não poderia deixar de se preocupar com as soluções possíveis, que viessem a decapitar as causas de suas conseqüências, ou, já que as causas estão determinadas, impedir as mesmas conseqüências. *Grosso modo*, pode-se incluir o conjunto das soluções timidamente avançadas na já conhecida linha da falácia ilustrada. Sugere, é claro, e por exemplo, medidas práticas e baratas para mitigar os resultados das secas. Pensa mais no progresso através da educação, pois o pobre é um retardatário (de três séculos, diz ele várias vezes). Não pensa ainda, como pensarão seus pósteros e aliados na mesma falácia, em progresso enquanto indústria e modernização tecnológica. A educação virá de fora, de lá, de onde se encaminhará ao encontro dos pobres no sertão; pobre não deve ser tratado a bala, mas sim a cartilha.

Ainda mais, pobre deve ter acesso ao Direito, e deixar de ser enfrentado como um fora-da-lei, como foi em Canudos, com o que

Euclides não está de acordo. Barragem, cartilha, lei compõem o tripé para evitar outras guerras como essa.

Em tempo: o percurso intelectual do escritor não se esgota n'*Os Sertões*. Mais tarde, em seus estudos sobre a Amazônia e em "Um velho problema", artigo datado ostensivamente de um 1º de maio e que termina fazendo surpreendente apanhado da relação entre operário e máquina, outro já é o nível da reflexão. Os vínculos da expropriação estão mais nítidos, a categoria trabalho mais visível, o conjunto da sociedade levado em conta. E talvez revoltas no campo não sejam o momento privilegiado para perceber trabalho e expropriação; mesmo autores calçados numa linha teórica definida tiveram dificuldades com elas.

Ao longo do século passado, em outras literaturas, alguns escritores vão dando o proscênio a essa sombria personagem coletiva, os pobres, no processo de entrar na História e se transformar numa nova classe, o presente ou então futuro proletariado industrial. Victor Hugo, Sue, Dickens, Dostoievski — incorporando a peculiaridade do regime russo —, mais tarde Zola, trazem para a literatura aquilo que chamam de miseráveis, de humilhados e ofendidos; foi o que Euclides fez, n'*Os Sertões*.

Rembrandts e Papangus

Zulmira Ribeiro Tavares

Fins do século dezenove foi para o Ceará o período da grande seca.

Já em 1824 a província possuía núcleos habitados com densidade de população, entre eles, Sobral, onde se passa *Luzia-Homem* (1903)*. A situação florescente de Sobral, que se manteve sem queda até a grande seca, participa de uma condição geográfica bastante favorável. Situada ao norte de uma região que abarca muitas elevações e um maior índice de pluviosidade, permitiu uma atividade agrícola considerada boa e complementar ao centro de suas atividades: o comércio com o gado bovino. Mas durante três anos (de 1877 a 1880) não choveu no Ceará, morrendo pastagens e rebanhos já que os rios da região são temporários, desaparecendo na estação seca. A região de maior densidade de população, onde se inclui Sobral, abarca todo o norte do Ceará estendendo-se par ao sul, acompanhando a divisa com o Piauí e chegando até Cratéus. Encontram-se aí várias serras, entre elas a da Meruoca, ponto último do itinerário de Luzia-Homem, vinda do sul impelida pela seca, como outros retirantes, em direção ao norte e ao litoral.

Uma imagem que Domingos Olímpio nos dá de Sobral liga-se à de abastança e à água: "A cidade como um enorme crustáceo farto à sesta" (106). Na última, vista do atalho que leva ao alto da serra da Meruoca, o autor, ainda pelos olhos de Luiza-Homem, mostra-a fortemente tingida pela desgraça, a analogia com o elemento líquido prolonga-se na sua condição deletéria, de estagnação, putrefação: "em agrupamento informe, apenas esboçado, as casas das fazendas abandonadas, ponteando, aqui e ali, a planície devastada e quieta, como um imenso pântano" (144). Diversos de uma e outra

* *As páginas citadas seguem a numeração da edição da Ática, 1980.*

são os dois breves clichês cunhados pelo homem público que foi o escritor, duas breves indicações "oficiais" enumerando as qualidades da cidade: "intelectual, rica e populosa, empório do comércio do norte da província, na qual o Governo estabelecera opulentos celeiros" (116); "formosa e opulenta, o oásis hospitaleiro anelado pelas caravanas de pegureiros esquálidos" (116). Ou ainda a nítida descrição de seu traçado urbano bem-sucedido: "A casaria branca alinhada em ruas extensas e largas, os telhados vermelhos e as altas torres dos templos" (11).

A narrativa de *LH* situa-se exatamente no auge da grande seca, no ano de 1878, quando a extensão da calamidade já havia sido percebida e algumas medidas tomadas a nível de Província e Império.

As linhas do curso migratório contínuo, sempre mais para o norte, para as serras (onde ainda se encontravam olhos-d'água vivos, as nascentes vivas) ou para o litoral, passavam por Sobral no período, parada temporária ou definitiva, pois oferecia aos retirantes possibilidades de trabalho. E é exatamente com o mundo do trabalho, na relação retirante-operário, que os pobres do *LH* alcançam, pela dimensão literária, sua revelação humana. Caminhando por assim dizer na contra-mão do fluxo narrativo, interceptando e deslocando tipos e circunstâncias falseados, sem qualquer realidade psicológica ou psicossocial — esses operários-retirantes adquirem a *sua* dimensão de realidade à medida mesma que o autor não os consegue individualizar. Paisagem movediça, é nessa condição de homens-de-fundo que ganham o primeiro plano. A microgeografia humana de Sobral, existindo para o autor como simples cenário de uma trama improvável, inverte a desvantagem inicial no enfoque da miséria a partir da própria insuficiência romanesca, que *dela pouco sabe*. A enorme distância entre narrador e narrado vem a ser a medida de verdade do livro. São duplamente pobres esses pobres de *LH*, porque além de não terem nada de seu não têm quem os descubra como ser. Ao permanecerem ao longo do livro, *rigorosamente outros*, permanecem também sempre rigorosamente pauperizados. O autor leva o leitor a eles não por um processo de ligação, mas de síncope. Não por aproximá-los mas por afastá-los, separá-los, *cortá-los* da intriga. Naturalmente sua pretensão é outra. Na verdade Domingos Olímpio supostamente retira todos os seus personagens do meio, um a um: Luzia da Conceição, Alexandre, Raulino, o sargento Capriuna. Todavia a armação romanesca que os mantém de pé não deita raízes nesse mesmo meio. A narrativa adianta-se trilhando uma causalidade fantasiosa que tampouco segue

obedientemente o modelo naturalista. O fatalismo, o pitoresco, implícitos na descrição de grande parte dos episódios, não obedecem a nenhum padrão definido de patologia psicofísica na sua inserção naturalista. "Puros", "lúbricos", "fortes", "deformados", "despencados do mundo", "indomáveis", "castos", etc., os personagens compõem um quadro certamente maniqueísta mas também bastante desnivelado na seriação dos modelos literários. A cadeia episódica é livremente elaborada pelo autor que não consegue, a não ser em poucos momentos, estabelecer algum nexo real entre enredo, personagem e meio. Sendo tudo, ao contrário, desconexo: o clichê romântico, o traçado regionalista, a informação objetiva — o que chega ao leitor contemporâneo por meio desse conjunto que *afinal de contas não o é* são exatamente os pobres, objetivo perseguido pelo autor e que lhe escapa na estruturação romanesca. Sua inexistência no plano da intriga como participantes corresponde em suma à sua inexistência como participantes dos frutos do progresso de Sobral.

O vórtice dessa dupla inexistência é o morro do curral do Açougue, local da construção da nova cadeia, onde "havia trabalho para todos" (12). Na verdade a construção do "castelo da prisão" (11) aglutina a maior parte da mão-de-obra retirante. As outras fontes de trabalho que Sobral, segundo o autor, oferece aos que chegam, localizam-se na estrada de ferro e nos açudes. Colocam-se também como perspectiva de trabalho as obras do cemitério novo e a da estrada pela serra da Meruoca. O trabalho nos açudes pertence à história da prosperidade de Sobral, à sua condição indicada atrás de empório e de celeiro da província, e de certa forma esta é também a situação da nova estrada pela Meruoca, por facilitar o acesso às regiões mais frescas, menos castigadas pela seca. Mas na narrativa os açudes são apenas citados e o trabalho na Meruoca surge unicamente como perspectiva frustrada de nova vida para Luzia-Homem, último ponto de seu itinerário e cenário de sua morte. Na verdade é com a descrição minuciosa da mão-de-obra que se movimenta no morro do curral do Açougue que a miséria se revela pelo universo do trabalho. A miséria tem o seu desdobramento igualmente sombrio na construção do novo cemitério, e ainda que este não tenha qualquer destaque na narrativa, a simples indicação de mais uma perspectiva de trabalho para o retirante adquire no caso um acento próprio, de violenta confirmação do vínculo estabelecido entre trabalho e destituição. O retirante, o operário, o preso, o morto, os quatro são um só, o mesmo — diligentemente juntos o

sustento mínimo, a cova, o confinamento. Oito braços resumem-se a dois, parelhos, submissos. Estão dentro de Sobral, fora, à margem. O retirante que desaparece da obra é dado como "morto ou emigrado" (75). Morte, migração, exclusão, reclusão: um só processo. Esmola, salário, um jogo bem-sucedido de expropriações conduzido pelo fio da exortação moral. O salário: "rações de farinha de mandioca, arroz, carne de charque, feijão e bacalhau", "verdadeiras gulodices para as infelizes criaturas, açoitadas pelo flagelo da seca" (11), usualmente alimentadas com "cardos, raízes intoxicantes, palmitos amargos" (11). Ainda: a Comissão de Socorros formada para atender aos flagelados havia substituído a "esmola depressora" pelo "salário emulativo" (11), vale dizer: ela é obtida mediante duríssima jornada de trabalho. As condições de trabalho da época são assim trazidas brilhantemente à luz pelo discurso edificante em que se acham implicadas mas não explicadas. A ração diária tem um significado cambiante: é salário ou esmola conforme o estágio do mesmo discurso. Sobre a esmola em geral é dito: "Os cidadãos incumbidos pelo Governo da penosa tarefa de distribuir socorros desempenhavam com excepcional e caridosa dedicação, os seus deveres, mantendo o mais escrupuloso zelo e probidade na administração do serviço" (33). Assim, enquanto os atravessadores são fulminados pelo autor como exploradores da miséria e em contrapartida realçado o zelo e dedicação da Comissão de Socorros de Sobral, a gritante exploração da miséria, permissível pelas condições de trabalho vigentes na época e da qual os atravessadores são conseqüência irrisória, é completamente abandonada no texto que apenas a descreve sem nomeá-la. Passando-se a estória uma década antes da extinção do cativeiro (e o Ceará antecipou-a em quatro anos), a condição dos retirantes-operários apontada por Domingos Olímpio choca mais do que o faria a descrição do mercado de mão-de-obra escrava, uma vez que, no caso da escravatura, a condição de exploração acha-se de antemão dada. É diante da mão-de-obra retirante, para todos os efeitos livre, que o cativeiro absoluto representado então pelo mundo do trabalho manifesta-se.

Mas a miséria existente na cidade de Sobral desdobra-se em *LH* em vários estratos, não se apresenta montada em um só bloco. Tendo o seu centro de significação mais densa na descrição da mão-de-obra mobilizada para a construção da penitenciária (assim como na descrição da área de moradia da sua maior parte: o "exótico arraial de latadas, de choupanas, de ranchos improvisados que

cercam a construção") (12) — mistura-se à própria soldadesca que a mantém disciplinada em condições infamantes. Passa pelo quartel quase tão infecto quanto a velha cadeia instalada no andar térreo da casa da Câmara, "sórdica estufa de podridão e de vício" (40). Espraia-se com a mesma soldadesca que habita, ao lado das putas, as paredes-meias do Beco da Gangorra e freqüentemente se entrega à jogatina; comenta-se a sorte do soldado Belota preso por ter casa de jogo: "o Governo devia saber que ele não se podia manter com a reles soldo; era homem como os paisanos. Ninguém vive enchendo a barriga de vento como os camaleões" (120). Chega aos estratos mais baixos, de vida residual, com os mendigos e crianças caídas no largo da feira e que a qualquer hora podem ir parar, junto com os exaustos burros de carga dos retirantes, "no céu das formigas" (115). A miséria também se encontra no interior da igreja matriz: por justaposição invisível, gritante, como o seu avesso iluminado. Lá os frutos do trabalho da pobreza surgem cristalizados na opulência do interior; trabalho como lavor, diferenciação, arte, no tabernáculo realizado pelo entalhador João Francisco; como acumulação material e cultural, na presença da tela de Bindsay, na banqueta de prata maciça, no ouro, nas pedrarias do traje da Virgem da Conceição, padroeira de Sobral — no confessionário de jacarandá, na pia de água benta de pedra branca calcárea. As órfãs responsáveis pelo bordado do rico manto da padroeira (adolescentes ou meninas "desasseadas, esgrouvinhadas", "esgalhos enfezados" (92), trabalham na Casa da Caridade, na oficina de costuras do morro do curral do Açougue e, segundo a beata d. Inacinha que as dirige, não pagam o pirão que custam (107).

Mas a exploração que se disfarça nos brincos da civilização não se resume ao interior da igreja matriz. Também se acha presente no próprio morro do curral do Açougue, ainda que com outra conotação. Pois aí, como se viu, a exigüidade ganha o nome de caridade e esta funciona como interdição para o conhecimento real do que ocorre nas relações de trabalho. Aí a ração alimentar mínima vira gulodice e passa de esmola a salário. Aí a estipulação do salário vil passa à condição de pedagogia aplicada à vítima da seca. E é aí que o coroamento material para todo esse deslizamento de intenções irá se dar com a nova penitenciária, maior, mais ampla, caprichada no estilo, "traçada pelo engenho de João Braga" (11) onde os prisioneiros terão inclusive a oportunidade de virem a "trabalhar ao ar livre" (75) na muralha erguida em volta do edifício.

O tempo da narrativa é o tempo de finalização da estrutura da

obra. A imponência da construção mistura-se à da paisagem e à do drama pela arquitetônica pomposa do autor onde se colocam pesadamente, como fundações definitivas, adjetivos tais como: "tétrico", "horripilante", "lívido", "monstruoso", "pitoresco", "exótico", "estupendo", "horrível". A análise vocabular do texto introduz uma outra ordem de questões, uma outra pista para o entendimento (ou desentendimento) entre foco narrativo e pobreza.

Destaco inicialmente um momento de contenção, de límpida adequação dentro dessa escrita rebarbativa. Trata-se de uma observação feita por um personagem episódico, o francês Paul, paciente coletor de "documentos da vida do povo" (13), em seu diário: "Ontem passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça" (13). Na verdade a afirmação da originalidade da figura de Luzia-Homem, de sua força, reduz-se a essa afirmação inicial, explicada só muito mais tarde, quase no fim do livro: Luzia conduzia na ocasião, armados sobre uma tábua em sua cabeça, cinqüenta tijolos que tinha ido buscar nas tulhas. A belíssima justaposição macho-fêmea, contido no nome da personagem-título, com todas as suas implicações sociais e psicológicas, com a marca material, concreta, do trabalho físico, tem o seu ponto alto aí, com essa descrição de uma tarefa não-compreendida que inicialmente mistifica e posteriormente esclarece: que deslumbra inicialmente pelo "exótico" de sua aparência para posteriormente se impor pela brutalidade documental do conteúdo. Contudo a partir daí, a vigorosa rede de associações contida na sugestão fornecida pelo personagem-embrião sofre um processo de rebaixamento, uma degradação da tensão produzida pelos contrários. Na verdade a personagem Luzia-Homem só subsiste no livro na sua condição de sugestão não-realizada; é um abuso de inverossimilhança, um monstrengo ficcional, as razões que a fazem fêmea e macho, rude e terna, viril e feminina, embaralham-se, desmentem-se, são mesmo de grande comicidade. Porém, mais do que Luzia, qualificada, o que aqui interessa nessa análise é quem a qualifica, o francês Paul. Sua breve aparição na narrativa, apenas para nomear Luzia, na verdade passa a ser de importância para a compreensão da obra na sua relação com a miséria. Por meio dele retoma-se a influência inglesa e francesa na região (desde meados do século dezenove introduzida em Fortaleza pelas linhas internacionais de navegação) e principalmente retomam-se as missões científicas (artísticas) do Império levando estudiosos brasileiros e europeus a conhecer o interior do País, fato que subjaz ao enfoque do autor e alimenta o

seu estilo. Assim como o efusivo entomologista alemão Tembel Meyer no romance de Taunay *Inocência* (1872) compõe o foco narrativo, de igual foram o misantropo francês Paul vem a ser parte do próprio olhar "civilizado", "distanciado" de Domingos Olímpio. A presença estrangeira é parte ainda do próprio sertanejo idealizado, Raulino Uchoa, "genuíno tipo de bretão" (46), destacado por sua força, saúde, destreza, alegria, "com a distinção de tipo de outra raça" (119), escolhido (inventado) a dedo pelo autor, na sua *atipicidade* ("alto, todo músculos, cabelos vermelhos e olhos azuis") (46) para ser o *típico* narrador sertanejo, proseador, imaginoso. É Raulino que narra, em uma prosa enumerativa e clara como um resumo de fraseologia folclórica, exatamente uma dessas missões, citando com exatidão documental os nomes do barão de Capanema, do botânico Francisco Freire Alemão e, entre outros, ainda o de Gonçalves Dias, o que permite supor que o relato se refira à Comissão Científica de Exploração da Secretaria de Negócios Interiores do Império, do qual o poeta foi chefe.

Mas vai mais adiante essa presença européia, essa presença "civilizada" que surge como "encarte" na descrição de Raulino, que compõe sua própria etnia como marca de distinção superior, que se apresenta como sinal de progresso com os engenheiros franceses e ingleses que medem a serra da Meruoca e que, por intermédio de Paul, descobre a originalidade nativa representada por Luzia-Homem.

Na verdade tal presença chega mais fundo na estruturação da narrativa. Ela é importante por marcar o falseamento da miséria no plano da intriga, a impotência do autor em descobri-la no indivíduo, no personagem, em torná-la sujeito, assim como a qualidade grotesca que esse mesmo olhar "civilizado" chega a assumir. A impotência acha-se ligada à idéia do autor de que a "superioridade" da miséria reside na sua aceitação, idéia naturalmente fundada em um psicologismo de coloração religiosa onde misturam-se em partes iguais os opostos complementares: "orgulho de pobre", "resignação cristã": Domingos Olímpico diz claramente de um retirante idoso, o velho Marcos que, "Na postura, nos andrajos e na voz soturna e firme, corporizava a nobreza da miséria resignada, da miséria superior" (112). E os recursos de que se utiliza para qualificar essa mesma "miséria superior" são nem mais nem menos do que alusões à pintura flamenga e espanhola! Assim, sobre os efeitos que a candeia acesa produz no interior do quarto de Luzia-Homem escreve literalmente que esta, "bruxuleando, vacilante e fumacenta, iluminou em tons melancólicos, em firmes e vagarosos contrastes de claro e escuro, como nas telas imortais de Rembrandt e Espanholeto, um quadro admirável e emotivo, cena íntima da pobreza sofredora e resignada". (!) (43).

Por outro lado, esse mesmo olhar europeu, "civilizado", que é e não é o do autor, que ele chama a si para catalogar o exotismo e o pitoresco da *sua* pintura dos destituídos — esse mesmo olhar perde num determinado momento, na coleta do regional, a compostura de seu horizonte erudito (a compostura, não o horizonte). Ao trabalhar com o imaginário popular na cena do responso (oração mágica para Santo Antônio) — para por meio dele revelar a um personagem o agente criminoso da intriga (o sargento Capriuna) — serve-se de outra ordem de associações. Quando Therezinha, a "branca decaída", amiga de Luzia, procura compreender o significado das figuras monstruosas e distorcidas que enxerga movimentando-se dentro do copo onde estaria ocorrendo a mágica da revelação, o autor as compara aos papangus, as máscaras deformadas do reizado.

Este estilo "Rembrandt", que alcança sua dimensão grotesca na explícita descrição da miséria de Sobral pela óptica dos coloristas europeus; que se desdobra na autoria anônima das máscaras do reizado para dar seguimento ao enredo; cujas marcas documentais passam pela presença, no Ceará, dos doutores estrangeiros (naturalistas, engenheiros, outros) e que compõe pelo traço étnico a psicologia fantasiosa do sertanejo idealizado (Raulino Uchoa) — possui essa escrita um dramático acento de perversão metafórica.

Existe em suma no romance uma fratura exposta entre a descrição da "miséria superior" com que pactua a intriga com seu elenco de personagens encabeçado por Luzia-Homem e a *outra*, descoberta ao arrepio do estilo, fora da sua pontuação, nos hiatos abertos na empostação tortuosa animada indiferentemente por Rembrandts ou papangus.

Merece particular destaque uma fala de personagem que pelo seu aguilhão crítico fere de morte o universo plástico do autor. Ali está, desprendida das outras, colhida no ar possivelmente pelo atento ouvido "naturalista" de quem a transcreve, trazida à cena como simples vírgula ou repasse para o andamento da intriga. Fala de Therezinha (logo mais desmentida por Luzia): "Qual!... Nesse mundo tudo se move a peso de dinheiro... Doutô é como padre que não diz missa sem dinheiro... O saber é a foice e o machado deles!" (43). E assim, no empuxo da afirmação: letrados, clérigos, bacha-

réia, magistrados — chegam e se posicionam. Deles é a administração do "de-comer" da massa retirante. Deles é também — como foi para Domingos Olímpio — o saber que instrumenta em vários níveis a miséria como ficção; como flagelo.

"Para cantar de preferência o Horrível!"

Zenir Campos Reis

"E eu sinto a dor de todas essas vidas / Em minha vida anônima de larva!" (*Eu*, p. 56)[1]

Estas palavras, que Augusto dos Anjos atribui à Sombra do poema inicial do *Eu*, podem ser ouvidas como um programa: compartilhar da dor das criaturas e dar-lhe expressão. A *sintonia* com os que sofrem e a *compaixão*, no sentido forte desses termos, dão o tom e o teor de sua poesia.

Há, nela, a harmonização de dois discursos: um, tradicional; outro, ostensivamente moderno. A modernidade da linguagem, científica ou cientificista, aliás datada em excesso, é óbvia: já machucou todos os ouvidos, desde o primeiro momento, antes mesmo da publicação do *Eu*, em 1912, com o clamor dos neologismos recém-incluídos na linguagem culta do ocidente, especialmente via Haeckel.

Ao discurso tradicional prestou-se menos atenção. Pode-se dizer dele o que o Poeta diz de seu conceito de amor: "É Espírito, é éter, é substância fluida, / É assim como o ar que a gente pega e cuida, / Cuida, entretanto, não o estar pegando!" (*Eu*, 132). Esse discurso é o da meditação ascética. No entanto, a meu ver, apesar de apenas sussurrado foi exatamente esse discurso o responsável pela facilidade de assimilação dessa poesia, até mesmo por círculos habitualmente excluídos do consumo poético: o das camadas populares.

Sem procurar reconstituir todo o caminho dessa meditação religiosa e seus percalços, retenha-se esta passagem, do papa Inocêncio III (1198-1216), no *De miseria humanae vitae*:

[1] Todas as citações de Augusto dos Anjos provêm da 31ª edição, *Eu*, Rio de Janeiro, São José, 1971.

"Tu, homem, andas investigando relvas e árvores; elas, porém, produzem folhas, flores e frutos e tu produzes lêndeas, piolhos e vermes; deles brotam azeite, vinho e bálsamo, e do teu corpo escarro, urina e excrementos".[2]

Aqui, é tematizada a miséria do homem diante da criação e do Deus Criador. Interrompida pelo humanismo renascentista, essa trdição vai ser retomada pelo Barroco e fixada em imagens de extraordinária fortuna. Pense-se no verso de Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada" de múltiplas ressonâncias, na literatura. Fora dela, essas imagens tiveram curso na instituição da Igreja Católica, responsável por muito da educação formal e informal no Brasil. Bastem como exemplos a liturgia da Quarta-Feira de Cinzas e a meditação sobre os chamados novíssimos do homem, Morte, Juízo, Inferno e Paraíso.

Num registro não-religioso ou anti-religioso, a ciência do final do século XIX tematizaria a submissão do homem às leis físicas.

Na literatura, as duas tradições acabam por resolver-se num vocabulário e em formulações análogas. Usei o termo "harmonia" para descrever o efeito dessa confluência. É preciso acrescentar que em geral predomina o registro cientificista:

"Vida, mônada vil, cósmico zero,
Migalha de albumina semi-fluida,
Que fez a boca mística do druida
E a língua revoltada de Lutero;

Teus gineceus prolíficos envolvem
Cinza fetal!... Basta um fósforo só
Para mostrar a incógnita de pó,
Em que todos os seres se resolvem!".

("Mistérios de um fósforo", *Eu*, p. 177)

Ostensivos, a "mônada", a "albumina semi-fluida" etc.; o ouvido atento captará, porém, o eco do "és pó e ao pó retornarás" do *Gênesis* (3, 19), reiterado na liturgia das Cinzas.

Em nenhum outro poema, melhor que em "Os doentes", perceberíamos a complexidade da visão de Augusto dos Anjos. Ali, o

[2] *Apud* Franklin de Oliveira, *A Morte da Memória Nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 24.

que há de naturalista em sua postura — dessa extração, é certo — se matiza historicamente.

O doente e a doença são o resultado de um processo, de muitas faces e de muitos nomes, que ele encara como degenerescência, o progresso às avessas.

A doença ali aparece em seu sentido literal e simbólico; também a "cidade dos lázaros", a "metrópole" pela qual nos conduz, em passeio, pode ser efetivamente a metrópole nordestina deteriorada do início do século, a Paraíba (atual João Pessoa), ou a metáfora de uma formação social, igualmente degradada.

A especificidade de espaço e tempo, o aqui-e-agora enunciado, é invadido por outros espaços e outros tempos. Recorde-se o Canto IV: a audição da "mágoa gaguejada de um cretino" se acopla na consciência à imagem da destruição do indígena brasileiro:

"Aturdia-me a tétrica miragem
De que, naquele instante, no Amazonas,
Fedia, entregue a vísceras glutonas,
A carcaça esquecida de um selvagem".

A seqüência registra um movimento interessante: abalado o repouso primeiro da vida tribal, pela nefasta intervenção européia ("Esse achincalhamento do progresso"), a condição de oprimido como se naturaliza: "A hereditariedade dessa pecha / Seguiria seus filhos".

É análoga a exposição, no Canto VIII, da condição a que foi lançado o negro:

"Eu maldizia o deus de mãos nefandas
Que transgredindo a igualitária regra
Da Natureza, atira a raça negra
Ao contubérnio diário das quitandas!".

Há uma Natureza de "igualitária regra", em seguida uma transgressão — aqui atribuída a um "deus de mãos nefandas" — de que resulta uma segunda natureza. Trata-se de um naturalismo historicizado o do Poeta.

O poema aponta para um apocalipse e uma ressurreição regeneradora. Ouçamos as três estrofes terminais:

"Entre as formas decrépitas do povo,
Já batiam por cima dos estragos

A sensação e os movimentos vagos
Da célula inicial de um Cosmos novo!

O letargo larvário da cidade
Crescia. Igual a um parto, numa furna,
Vinha da original treva nocturna,
O vagido de uma outra Humanidade!

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!".

("Os doentes", *Eu*, pp. 96-112)

Ao lado do grande painel de "Os doentes" há miniaturas, atento e miúdo flagrante da opressão camuflada do cotidiano. Destaco, por exemplo, "Ricordanza della mia gioventù". Guilhermina é denunciada por furtar moedas do menino que amamenta; o poeta ilumina expropriação mais graúda:

"Furtaste a moeda só, mas eu, minha ama,
Eu furtei mais, porque furtei o peito
Que dava leite para a tua filha!".

(*Eu*, p. 120)

Em "O corrupião" é o pássaro irremediavelmente aprisionado, pois não quer mais ser livre:

"A gaiola aboliu tua vontade.
Tu nunca mais verás a liberdade!...".

O que talvez seja a singularidade desse Poeta é que ele articula um gosto novo que encontra expressão às vezes em formas lapidares, "dicções formulares". O poder de síntese de certos versos tornam-nos, como os provérbios, sabedoria coagulada, capazes de fornecer chaves de interpretação de situações existenciais — que, na sua variedade, são no entanto tipificáveis.

Recordemos: "Ah, um urubu pousou na minha sorte!"; "Há mais filosofia neste escarro / Do que em toda a moral do cristianismo!"; "Que importa a mim que a bicharia roa / Todo o meu coração depois da morte?!"; "O amor na Humanidade é uma mentira".

Há todo um soneto construído nesse diapasão: "Versos íntimos". São numerosos os registros de resistência do (bom) gosto contra o poema. Mas é, também, o mais popular de Augusto dos Anjos:

"Vês? Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão — esta pantera —
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!".

(*Eu*, p. 146)

Ele fala preferencialmente a uma sensibilidade já tocada pela injustiça de uma retribuição do bem com o mal. A gama de situações existenciais que apresentam essa estrutura é variada; no campo das relações interpessoais, o amor, a amizade, por exemplo.

Mas essa mesma variedade parece apontar para uma experiência de base que é social: a da desigualdade, especialmente se é vivenciada do ponto de vista de quem é prejudicado na distribuição dos benefícios, do oprimido em suma. Foi essa ampla categoria que consagrou Augusto dos Anjos.

São versos talvez ásperos, mas a opressão tem casca grossa.

São Paulo, maio de 1983.

Mutilados da *Belle-Époque*

Notas sobre as reportagens de João do Rio

Antonio Arnoni Prado

No Brasil, o pária sempre foi um motivo literário edificante. Não para ele, é claro, mas para os que viam no seu fracasso o remédio social preventivo contra os riscos a que estão expostos os homens de bem. Um breve apólogo de Bilac, um arremate de Castro Alves ou uma digressão acadêmica de Rui Barbosa valiam como tesouros no figurino dos rapazes que se preparavam para ser homens na vida. Afinal, para não ser como o pária, para não viver da caridade pública, é que era preciso trabalhar, andar direito e garantir o futuro.

Tanto assim que nem mesmo a voga experimental do Naturalismo impediu que a imagem penosa do maltrapilho, sua degradação física e sua disponibilidade para a miséria deixassem de ser um sinal de advertência para o equilíbrio do modelo social dominante. Ou seja, se alguma utilidade havia no martírio do oprimido, esta era justamente a de prevenir a desgraça do opressor, em face daquele o único a desfrutar do destino, já que o pária não tem biografia, é a isca sempre necessária ao desarme da ratoeira do sistema.

Se em algum momento se chegou a pensar na sua dignidade, foi para explorá-la numa condição que não é a sua: a condição de sua cumplicidade com a moral burguesa do trabalho, que tende a humanizar o esbulho, ao fazer crer que miséria honesta não é vergonha. Não custa lembrar, sob este aspecto, que o romance brasileiro está cheio de rebotalhos de alma limpa, dispostos a morrer na rua para salvar a vida dos figurões.

Talvez por isso as reportagens de João do Rio, escritas do ângulo preconceituoso de quem vê o Brasil dos anos 10 pensando no fausto da Corte mantida pelo braço escravo, tenham um peso documental diferente. João do Rio, afinal, é o duplo do dandi que circulava pelo Rio com ar de Oscar Wilde sem cacife de grã-fino. Numa época em que os salões declinavam e já não era mais possível

gastar o tempo fumando *Bird's Eye* e cuidando da doce tarefa de não fazer nada na vida, compreende-se que, para ele, uma das poucas saídas fosse lastimar o prosaísmo do novo século.

Isso explica a obsessão pela decadência que acabou transformando esse Autor numa testemunha hoje indispensável à compreensão da fisionomia social e urbana do Brasil daquele período. E a razão é que nele a imagem da degradação é duplamente motivada. De um lado, porque a distância em relação à burguesia e ao proletariado (forças que então emergiam do novo sistema de produção) estimula na atitude crítica uma espécie de isenção moral deliberada. De outro, porque esse desajuste intencional repercute no arranjo escrito do universo degradado: a vileza da classe dominante, por exemplo, mais afeita ao *gran finale*, é sempre um tema para a ficção; a degradação do oprimido, banalizada como motivo livre, é sempre assunto para a reportagem.

Resulta daí que, mesmo para os olhos que não querem ver, o retrato da miséria delineia-se como estratégia arrancada da vida, o que torna interessante a suposta neutralidade do narrador. A primeira impressão é que a relação entre o repórter e o pária é ostensivamente marcada apenas porque se apóia em diferenças sociais claramente assumidas. No entanto, do ângulo da reportagem, a mão que traça o retrato nivela por baixo a dignidade moral dos entrevistados, aproximando o burguês do mendigo. Ou seja, se o preconceito faz agravar o conflito, a intenção literária que persegue o repórter traz a miséria para a boca de cena com a mesma crueza com que exibe as mazelas da grã-finagem.

É que em João do Rio a objetividade prosaica do repórter é sempre mediada pelo compromisso com o ideal estético de vida, copiado ao *art-nouveau*. Em suas andanças, fosse cobrindo uma caçada noturna aos pivetes da Lapa, fosse entrevistando os mendigos que dormiam sob a ponte das barcas Ferry, sempre se recusou a agir como o cronista que buscasse apenas "uma nota mundana da miséria".

Certa noite em que acompanhava a polícia numa batida pelos pardieiros da cidade, chega a emocionar-se com a frieza do delegado que insistia em guiá-lo, "como Virgílio, através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos". E como que para amenizar o desgaste que a busca do pão exigiria, recorda que, como ele, Oscar Wilde também visitava hospedarias de má fama e Jean Lorrain costumava surpreender os ingênuos acompanhando alguns nobres devassos pelos becos de Paris. A arte tinha lá os seus sacrifícios e a moda os impunha como função. "Nas peças

francesas — fará questão de explicar — há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris, os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um *apache* autêntico, eu repetia apenas o gesto que era quase uma lei."[1]

É esse dandi fora de moda que vai recortar por dentro a violência com que o primeiro surto de industrialização arrebanhou a classe operária e reduziu à miséria grandes contingentes da mão-de-obra local desbancada pelo imigrante, como bem viu Antônio Cândido num estudo recente.[2] Da contradição ideológica de seu próprio conflito, nasce a obsessão intelectual pela cumplicidade aparente. O dandi sem berloques, para ele, é como o pária que não tem biografia. Desse ponto de vista, o ressentimento do grã-fino que já não pode desfrutar impune dos marginais de eleição, recompõe-se com a convivência com os marginais por opressão. Aí o traço curioso da reportagem mordida pelo preconceito: a perda da ilusão estética dos valores dominantes nutre-se da recompensa de olhar de perto a degradação dos dominados. Quanto maior e mais verossímil o retrato da miséria no mundo que mudava, tanto menor o desencanto pela perda do mundo que caiu.

Daí a singularidade dos miseráveis de João do Rio. Esboços precários da ficção perseguida, movem-se com a plenitude das personagens em estado puro, tirando proveito da cumplicidade irônica do narrador. A vantagem é que chegam ao leitor como fratura exposta que não comporta retoques. Por isso incorporam ao próprio fracasso as marcas ideológicas da decadência que amplia a tragédia, convertendo-a numa espécie de alegoria da ruína.

Muitas passagens poderiam ser destacadas, mas a da viagem a Congonhas do Campo para a festa do arraial do Bom Jesus é das mais expressivas. Nela, o arraial de repente toma as proporções de um quadro de Goya, "um Goya formidável, feito de largos panos de treva e de epilepsias de luzes", revelando como aos poucos a visão documental do episódio vai se diluindo na memória estética que funde os planos como na metáfora expressionista. No corte geral da imagem, não há pontos de clímax, mas o espetáculo dos profetas e o delírio dos milagres só ganham sentido quando rebenta a multidão dos doentes e miseráveis que avançam para o Monsenhor Engrácia, então juiz do Santuário, e os dois serventuários que o

[1] Ver "Três Aspectos da Miséria", *in A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1951, p. 158.

[2] "Radicais de Ocasião", *in Teresina Etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

auxiliavam a distribuir aos pobres os dois sacos de moedas disputadas no chão até o desespero.[3]

No plano de cena, apenas a indignação simultânea à revolta dos famintos, documentando a explosão dos instintos primários que aproximavam o miserável do monstro. Na perspectiva do conjunto, o flagrante que registra a transformação da doença e da miséria em condição de sobrevivência.

Relatos como esse significam muito quando se pensa que documentam o outro lado da *belle-époque*, num tempo em que o Rio se civilizava. Na verdade, os monstros de Congonhas estão por toda parte e atravessam as reportagens de João do Rio, cutucados aqui e ali nas cavernas das favelas, nos morros cariocas, nos covis dos albergues, na convivência quase diária com os "espectros de rua", que era como chamava os mendigos, os pequenos assaltantes, os vagabundos, ladrões e prostitutas.[4]

Por essa linha da marginalidade, o repórter cruza a cena operária, e aí o roteiro dos destinos paralelos ganha amplitude, já que também foram muitas as incursões pelas fábricas, freqüentando estivadores, visitando o transporte do manganês na Ilha da Conceição, participando do movimento grevista dos trabalhadores do Gás, vasculhando os arquivos dos acidentados do trabalho na Santa Casa e no Necrotério, retratando a miséria dos bairros proletários.[5]

Interessante como, à proporção que se familiariza com a desumanização do mendigo, o repórter vai descobrindo no operário uma segunda forma de mutilação, a mutilação da consciência que convive com a destruição física e moral dos que morrem nas ruas.

[3] "Dias de Milagre", *in Os Dias Passam*, Porto, Chardron, 1912, pp. 157 e segs.

[4] Para uma trajetória desses relatos, ver também "As Crianças Que Matam" (*Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909, p. 31 e segs.), "Um Mendigo Original" (*Vida Vertiginosa*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911, pp. 309 e segs.), "Os Livres Acampamentos da Miséria" (*ibidem*, pp. 141 e segs), "O Povo e o Momento" (*ibidem*, pp. 15 e segs.), "Mendigos" (*No Tempo de Wenceslau*, Rio de Janeiro, Villas-Boas & Cia, 1917, pp. 153 e segs.), "As Mariposas do Luxo" (*A Alma Encantadora das Ruas, op. cit.*, pp. 138 e segs.), "Sono Calmo" (*ibidem*, pp. 158 e segs.), "As Mulheres Mendigas" (*ibidem*, pp. 166 e segs.) e "Os Que Começam" (*ibidem*, pp. 175 e segs.).

[5] Essa incursão pela cena operária passa também por alguns textos como "Os Humildes" (*Cinematógrafo, op. cit.*, pp. 193 e segs.), "O Trabalho e os Parasitas" (*Vida Vertiginosa, op. cit.*, pp. 121 e segs.), "O Reclamo Moderno" (*ibidem*, pp. 69 e segs.), "A Crise dos Criados" (*ibidem*, pp. 97 e segs.), "Os Trabalhadores da Estiva" (*A Alma Encantadora das Ruas, op. cit.*, pp. 145 e segs.), "Fome Negra" (*ibidem*, pp. 152 e segs.) e "A Horrível Tragédia" (*No Tempo de Wenceslau, op. cit.*, pp. 123 e segs.).

Por aí organiza os motivos de uma situação fatal para a sorte de seus protagonistas, pois à medida que coincidem, a desumanização do pária e a do operário se manifestam com o peso de suas contradições de origem. Aos olhos do repórter, a desumanização do mendigo vem como notação irônica de sua própria liberdade, a falsa liberdade dos deserdados que ninguém reprime e morrem cruelmente soltos, sem nenhum compromisso aparente com a sociedade que os rechaçou. A do operário vem do próprio empenho com que se insere na produção, para destruir-se sob a autoridade do feitor, em nome da sociedade que o contempla.

No entanto, no traçado dos destinos simultâneos, o narrador ata entre os dois um ponto em comum, que é o da sua desvinculação moral em face da ordem. Segundo ele, dos homens com fome, que só conheceram o sentimento do relho, que não podem pensar ou sequer ter um desejo satisfeito, não se pode exigir nada, pois "não pode haver honestidade no zero". E ter honestidade, conforme adverte, "é quase sempre ter medo de perder várias coisas conquistadas contra os outros e que os outros esperam retomar de cumplicidade com os códigos".[6]

Não surpreende, assim, que ao mesmo tempo em que revela o absurdo da honestidade no miserável que revira o lixo, o repórter acabe levantando a revolta anônima dos que se esfolam para manter a prosperidade do outro. Num caso como noutro, a sua preferência pelos que brigam e se rebelam vai sempre paralela à exortação para que se amotinem contra os abastados, pois no conflito desigual "quem não tem o que perder, tem sempre o que ganhar".[7]

Daí a simpatia que dedica ao malandro e ao vagabundo que desafiam a polícia e desprezam as leis. Porém, essa habilidade para driblar o mundo e cavar o destino, se faz parte da vida, transcende o âmbito documental da reportagem, para compor o universo de sua ficção, em livros como *A Mulher e os Espelhos, Dentro da Noite, Correspondência de Uma Estação de Cura.* Aí, se ninguém trabalha, também não sofre ou passa fome, prova de que o bom grã-fino é quase sempre um bom malandro. E João do Rio, como poucos, soube ver no parasitismo da grã-finagem, do patrão e dos picaretas os sinais da nova moral que a ética burguesa imprimia à função transformadora do capital no Brasil da Primeira República.

Mas o exame da sua ficção já é assunto para outra conversa.

[6] Ver "Mendigos" (*No Tempo de Wenceslau, op. cit.*, pp. 155-6).
[7] *Ibidem*, p. 157.

Lima Barreto: A opção pela *Marginália*

Beatriz Resende

Há em *Histórias e sonhos,* de Lima Barreto, um conto pouco conhecido: "Dentes negros, cabelos azuis", que, pela ambigüidade e linguagem alegórica, afastada da representação realista do cotidiano, diferencia-se da maior parte da obra do autor. Na narrativa, o personagem a quem perguntam "olá, tingiste a cabeça no céu, mas onde enlameaste a boca?",[1] jovem "muito inteligente para amar a sociedade de que saíra, e muito finamente educado para se contentar em ser tolerado noutra qualquer", dono de uma natureza "assim dual, bi-fronte", diante do espanto do assaltante que o interpela na madrugada do subúrbio, responde: "Não percebes que não me é dado oferecer batalha? A derrota é fatal. Se ainda me houvesse curvado ao estatuído, podia... Agora... não posso mais. No entanto, tenho que ir na vida pela senda estreita da prudência e da humildade, não me afastarei dela uma linha, porque à direita há os espeques dos imbecis e à esquerda, a mó da sabedoria mandarinata ameaça triturar-me. Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui, inclino-me dali; e em torno recebo a carícia do ilimitado, do vago, do imenso... Se a corda estremece, acovardo-me logo; o ponto de mira me surge recortado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda chumbado à terra, segue um trilho certo, cravado ao solo com firmeza".[2]

A alegoria, talvez até melhor do que momentos de seu diário ou crônicas, indica a situação de exceção deste escritor do Rio de

[1] Barreto, A. H. de Lima, *Histórias e sonhos,* São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1951, p. 183.
[2] *Idem, ibidem,* pp. 188-189.

Janeiro do início do século, narrador da vida urbana no momento anterior ao Modernismo. Entre a ruptura com o velho e a tentativa de instauração do novo o equilíbrio é difícil. O estatuído ameaça os divergentes. Diante dos senhores de cartola a derrota parece fatal. Mesmo assim, por entre os dentes negros surge a tentativa de criar um discurso próprio.

Desde a primeira obra publicada por Lima Barreto estabeleceu-se um conflito definitivo entre sua produção literária e os detentores do poder cultural, os "mandarins da literatura". O conflito, porém, tem duas faces. Se, por um lado, isola sua obra, impedindo uma relação mais intensa com o público e a crítica, por outro a alimenta. A crítica oficial nega-lhe um discurso legitimador, mas a marginalidade imposta também o preserva. "Se não disponho do *Correio da Manhã* ou de *O Jornal* para me estamparem o nome e o retrato, sou alguma coisa nas letras brasileiras e ocultarem meu nome ou o desmerecerem é uma injustiça contra a qual eu me levanto com todas as armas ao meu alcance."[3]

Lima Barreto aparece como intelectual independente num momento em que a cooptação dos intelectuais pelo poder é freqüente, e não manterá, por toda a vida, qualquer compromisso mais profundo ou durável que ligue sua produção cultural ao Estado ou a representantes das classes dominantes. A partir de tal independência lhe é possível fazer a opção radical de permanecer um escritor ligado às camadas populares, que, como afirma Carlos Nélson Coutinho, "são freqüentemente decapitadas e lutam com grande dificuldade para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica".[4]

Lima Barreto não é um "escritor-proletário" (haverá algum?) mas é, certamente, por sua obra literária e jornalística, por sua biografia e opção ideológica, dos escritores mais profundamente ligados aos pobres e empobrecidos, aos trabalhadores e desempregados, em nossa literatura.

A primeira forma de recusa de compromisso com a elite intelectual se faz pela denúncia da escrita academicista, velha, coelho-netista, numa ruptura que antecipa a instauração do novo na escrita modernista. A opção de Lima Barreto é por uma retórica despojada do ornamental, uma retórica de bagatelas, representante da

[3] Barreto, A. H. de Lima, *Marginália*, São Paulo, Brasiliense, 1961, p. 44.
[4] Coutinho, Carlos Nélson, "Cultura e democracia no Brasil", *Encontros com a civilização brasileira*, 17, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 28.

marginália, a escrita das feiras e mafuás. "O senhor Neto quer fazer constar ao público brasileiro que literatura é escrever bonito, fazer brindes de sobremesa, para satisfação dos ricaços."[5] "Não posso compreender que a literatura consista no culto ao dicionário."[6] "... eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei, através de tantas angústias".[7]

O academicismo recusado é também a recusa do distanciamento escritor-público, é a busca do elemento popular no autenticamente nacional. Na verdade, o antagonismo que Lima Barreto estabelece entre sua escrita e a "escrita coelho-netista" é correspondente ao antagonismo que cresce entre os bairros "aristocráticos", "civilizados" de "gente fina" e os subúrbios com sua pequena burguesia e operariado de costumes e cultura próprios.

A opção ao nível do uso da língua liga-se à valorização desta cultura popular que encontra expressão não apenas na linguagem, mas também na música, nas danças, nas formas de reunião social. Abre-se espaço para os ditos do bom-senso popular sem medo do despotismo da gramática, para as polcas e modinhas dengosas, a flauta do carteiro e o violão do capadócio, para as conversas entre cafezinhos e parati.

A visão da cidade que Lima Barreto apresenta é tão ampla que nela cabem representantes de todos os grupos sociais: presidentes, ditadores, militares, honestos ou desonestos doutores, moças de Botofago, funcionários públicos de todos os escalões, meninas de subúrbio, poetas empobrecidos, músicos não reconhecidos, prostitutas infelizes ou de sucesso, aposentados, donas-de-casa, vagabundos, bêbados e loucos. Mas são aqueles que a sociedade rejeita que constituem o centro do relato nos romances e contos, a eles se colando a visão condutora do narrador.

Dois aspectos desta apresentação das classes inferiores podem ser destacados: 1º) A recusa de um paternalismo "populista" e de idealização. Nada se assemelha aí à criação dos personagens de posteriores obras "engajadas", de um realismo de cunho didático. São jovens de subúrbio, trabalhadores, homens e mulheres comuns às voltas com o cotidiano, suas pequenas paixões, suas frustrações,

[5] Barreto, A. H. de Lima, *Impressões de leitura*, São Paulo, Brasiliense, 1961, p. 261.
[6] Idem, ibidem, p. 261.
[7] Idem, *Histórias e sonhos*, São Paulo, Brasiliense, 1961, p. 15.

sem maiores heroísmos que a conquista da sobrevivência. Exceção feita talvez apenas a Policarpo Quaresma, patriota feito vítima por um sistema de ordem invertida, onde o poder civil cabe aos militares, o instrutor dos civis transformados em soldados é um coxo, onde os comandantes não saem de casa, almirantes catam seus navios na cidade e o ditador tem "um ar de malfeitor ou chefe de família em aventuras extra-conjugais".

Um segundo aspecto é a revelação do conflito entre expressões da cultura das camadas inferiores com seu ideário próprio e a ideologia vigente. Revela-se aí o poder do ideológico estendendo-se sobre os valores comportamentais, éticos, de gosto, dos dominados, por vezes esvaziando-os mesmo de seus valores autênticos ou fazendo com que busquem repetir as atitudes dos poderosos.

A estrutura social baseada no *favor*, como bem já mostrou Roberto Schwarz,[8] favorece essa reprodução ao reforçar uma dependência direta. Os pequenos funcionários gravitam em torno de seus chefes repetindo-lhes o discurso, como em *Triste fim de Policarpo Quaresma* o bajulador Genelício com seus poemas laudatórios onde "o modelo era sempre o mesmo, ele só mudava a data". Os subalternos repetem lugares-comuns num partilhar do próprio discurso ideológico de que são vítimas. "É muito bonito ser formado. Se eu tivesse ouvido meu pai."[9] "Um violão em casa tão respeitável!"[10] "Não me meto nessas coisas, meu amigo. O governo tem sempre razão."[11]

O desprestígio que a sociedade vota ao saber aparece como algo que confirma a dificuldade de ruptura com o discurso ideológico. O saber autêntico não se constitui em valor ou forma de ascensão social. Pelo contrário, na medida em que contrarie o poder pode ser uma ameaça, como acontece com Policarpo Quaresma, ou Fernando, do conto "Como o homem chegou", cujo saber desinteressado só poderia revelar loucura. O homem que sabia javanês precisa recusar o saber autêntico em troca de um falso saber se quiser sobreviver: "houve mesmo uma dada ocasião, quando estive em Manaus, em que fui obrigado a esconder minha qualidade de bacharel para mais confiança obter dos clientes, que afluíam ao

[8] Cf. Schwarz, Roberto, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
[9] Barreto, A. H. de Lima, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Brasiliense, 1955, p. 122.
[10] *Idem, ibidem*, pp. 28-29.
[11] *Idem, ibidem*, p. 290.

meu escritório de feiticeiro e adivinho".[12] Mesmo Clara dos Anjos, a quem o narrador não poupa, pensa assim. "Ela também, muito popular e estreita de idéias, admitia que toda a espécie de doutor fosse de sábios e inteligentes."[13]

Na verdade, na representação da vida dos pobres e "remediados" a trajetória dos personagens se faz de forma similar. Policarpo Quaresma, Ricardo Coração dos Outros, Clara dos Anjos e sua família (para tomar apenas exemplos do mais bem realizado e do mais popular dos romances de nosso autor) fazem o mesmo percurso:

1º) Partilhando dos valores socialmente dominantes, reiteram o discurso ideológico da classe hegemônica.
2º) Tentam satisfazer ideais comuns a toda a sociedade urbana: o emprego estável, o casamento para as moças, e eventualmente, num vôo mais ousado, o sucesso em Botafogo para o poeta-compositor.
3º) Constatam, então, a impossibilidade de cumprir a trajetória reservada apenas às camadas superiores, pela inexistência de iguais possibilidades. É a falência de posturas humanitárias.
4º) Só então dá-se a tomada de consciência das desigualdades existentes.

Tudo isso sem rasgos de heroicidade, sem atos revolucionários.

A limitada Clara termina por concluir, colando-se ao narrador: "Ora, uma mulatinha, filha de um carteiro! O que era preciso, tanto a ela como a suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade (...) para (...) bater-se contra os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social e moralmente. Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que elas o admitiam".[14]

É evidente que Lima Barreto não está interessado em fornecer fatias de sonho ou analgésicos para as dores de seus personagens ou leitores, talvez por isso lhe façam com freqüência a acusação de

[12] *Idem, Nova Califórnia*, São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 22.
[13] *Idem, Clara dos Anjos*, São Paulo, Brasiliense, 1976, p. 122.
[14] *Idem, ibidem*, p. 127.

magoado, revoltado etc. Apesar da dureza com que o social é apresentado existe, porém, possibilidade de resgate da cidadania por uma forma de integração no espaço da cidade. A consciência adquirida coincide com uma percepção nova da cidade (Gonzaga de Sá, o passeador, seria aí um bom exemplo), como se conhecer a diferença entre o destino desejado e o destino possível só acontecesse ao se descobrir a necessidade de ocupar o espaço público que é seu.

Só quando Clara dos Anjos sai da casa, atravessando os subúrbios, e conhece "o subúrbio tido como elegante, porque também lá há estas distinções"[15] percebe sua própria condição.

Ao final de *Triste fim de Policarpo Quaresma* "Ricardo veio andando triste e desalentado (...) Tinha marchado atrás de cousas fora da realidade, de quimeras. Olhou o céu alto. Estava tranqüilo e calmo. Olhou as árvores. As palmeiras cresciam com orgulho e titanicamente pretendiam atingir o céu. Olhou as casas, as igrejas, os palácios e lembrou-se das guerras, do sangue, das dores que aquilo custara. E era assim que se fazia a vida, a história e o heroísmo: com violência sobre os outros, com opressões e sofrimentos".[16]

E fica então difícil não evocar o biográfico, lembrando a figura do próprio Lima Barreto — ele mesmo grande personagem barretiano — auto-exilado ao mesmo tempo que rejeitado pela cidade, movendo-se diariamente do subúrbio para o centro cujas ruas atravessa continuamente a pé. Fica difícil não lembrar o doloroso itinerário deste nosso intelectual, de jovem promissor a marginalizado, até a discriminação maior sob o o rótulo de loucura, nada tendo em comum com a burguesia contra a qual se volta, mas também com dificuldades de identificação com o proletariado a que, no entanto, dá voz.

[15] *Idem, ibidem*, p. 124.
[16] *Idem, Triste fim de Policarpo Quaresma*, p. 292.

Palavra de ouro, cidade de palha[1]

Francisco Foot Hardman

"Depois enche-se a noite de pavores
Há risos, pragas, uivos;
Dançam, ao longe, contra o vento, ruivos
De poeira, pequeninos varredores."

(Afonso Schmidt, "Os Pequenos Varredores")

Era uma vez uma República com vontade de vencer. Ainda brumosa mas já saltitante, exibida, bacharelescamente letrada. Aliás, residia precisamente aí esse seu brilho tão fugaz quanto excessivo, mas afinal recomendável: os homens de bem não por acaso chamavam-na familiarmente República das Letras. E letrados governavam-na. Civilização e nacionalidade, muitas vezes partidas pelas lutas sociais, reencontravam seu elo forte e reconstruíam-se em um discurso uno e lapidar através de belas letras desenhando contornos de uma bela época. Hoje, talvez, remota. Mas brilhante em seu próprio tempo, constrangedoramente até; com um tom que soava como falsete na esfumaçada atmosfera de salões, livreiros e confeitarias; e, todavia, brilhante.

Se esta imagem da República Velha no Brasil é hoje discutível, trata-se muito mais de nuances de estilo com que várias historiografias dela tentam se aproximar. Mas, por trás de estilos, uma verdade consagrou-se na interpretação daquele período. A primeira república, no Brasil, foi o último império das letras. A literatura foi

[1] Este artigo se baseia em pesquisa anterior mais ampla. Ver, do mesmo autor, *Nem Pátria, Nem Patrão (vida operária e cultura anarquista no Brasil)*, São Paulo, Brasiliense, 1983. Cf., em especial, cap. 3: "Epílogo: Sinais do Vulcão Extinto", pp. 111-149, onde um elenco maior de obras e temas da literatura libertária é examinado.

um dos principais veículos, senão o principal, da ideologia dominante. Através da literatura dirigiu-se a retórica do poder político, da educação cívica, da hierarquia militar e religiosa, da sagrada família oligárquica, do direito elitista, do jornalismo oficial. Civilização de juristas, a nacionalidade fincava pé no Monte Parnaso. Era tudo muito promissor.

Para o historiador que trabalha com o conceito de contradição, não é fácil, à primeira vista, descobrir dissidências significativas no universo literário da República Velha anterior a 22. O mar do mesmo tende a invadir todos os espaços, refrear qualquer busca que interrogue pelos sinais da crise, que tente apanhar os sentidos da diferença. E quando o pesquisador atento às dissonâncias põe a questão: existiu ali uma "literatura anarquista" *em separado*? subterrânea? operária? pobre? marginal? libertária? potencialmente revolucionária? — talvez a primeira tentação, ditada por um entusiasmo inicial de quem desvendou algumas marcas inéditas ou, pior ainda, ditada por projetos político-culturais que buscam legitimar sua própria orientação de valores recuperando as "raízes do popular" no ilusório painel de algum aparelho de Estado (ou no irremediável dirigismo ilustrado de algum Partido), fosse a de responder *sim* a essas questões, formular rapidamente um conteúdo verossimilhante para cada uma delas e, então, dessa ótica, pode ir dormir em paz com os pobres e — por que não? — com a literatura.

Nas possíveis leituras do Pré-Modernismo e do material literário produzido em torno dos movimentos anarquistas, deve-se recusar, em princípio, esse atalho fácil. Pois o que ele recupera, na verdade, não é uma presença dos oprimidos na chamada literatura social. É, pelo contrário e antes de tudo, a veneração pequeno-burguesa do "popular" na esteira do projeto nacionalista, a institucionalização caricata de traços isolados na retórica partidária, a sacralização de resquícios folclóricos na auto-imagem pitoresca e populista do Estado. Portanto, não se trata de remontar ao "paraíso perdido" de nossa própria ideologia. A recuperação, aqui, do que era lacunar muito velozmente poderia conduzir ao excesso que, da mesma forma, obscurece o sentido. Nem retórica excessiva, nem silêncio cúmplice. O quê, então?

* * *

No caráter transitório e instável do chamado período pré-modernista, vale a pena questionar pelos signos da modernidade

que se anunciava. A modernidade não se colocava apenas como ruptura estética, mas também como crise profunda dos valores em curso, como confronto entre concepções de mundo, como afirmação política (institucional ou não) de interesses sociais divergentes. As linhas dessa instabilidade são tênues, atravessadas de ponta a ponta pelo tom parnasiano dominante. A chamada literatura libertária deste momento crítico não esteve imune aos padrões mais consagrados da escrita ou aos recursos mais tradicionais da retórica. Não se deve supor uma "literatura anarquista" típica e independente dos cânones estéticos oficiais. Parece mais que os vários discursos literários existentes no Pré-Modernismo (num sentido amplo, incluindo-se aí a imprensa, a escola etc.) "solucionaram" a crise por enfoques diversos; e, nesta diversidade, seria possível, talvez, localizar algumas marcas da presença das classes trabalhadoras em determinados textos. Sendo assim, não estamos diante de clivagens de classe tão nítidas como certa expectativa ingênua ou interessada faria supor; mas, talvez, sob o signo de certas matrizes temáticas e estilísticas comuns, algumas intersecções e confrontos sejam viáveis.

Na numerosa imprensa operária desse período salta aos olhos uma certa recorrência de temas caros ao movimento, representados alegoricamente. Trata-se de uma arte gráfica imperfeita, figuras neoclássicas que desenham o heroísmo e a vilania, alegorias que recortam os mesmos motivos, contrapondo, no limite, os malefícios do deus-capital à redenção liberadora do trabalho. Ora, também na literatura de tendência libertária é esta grande alegoria da oposição capital X trabalho que se tenta representar, sendo para tanto palmilhados os vários temas do ideário anarquista: internacionalismo, pacifismo e antimilitarismo, cientificismo progressista, anticlericalismo, solidariedade universal dos exploradores etc. Se lembrarmos, com W. Benjamin, que a alegoria, com toda imperfeição e ambigüidade próprias da estética barroca, é uma representação que trai a presença da modernidade, já se poderá perceber a extrema pertinência com que os vários discursos e fragmentos de matriz ácrata se inseriam na crise da virada de século.[2] Pois o nove-

[2] Esta não é uma peculiaridade do movimento anarquista no Brasil, mas elemento constitutivo de suas contradições a nível internacional. Ver, a propósito, o magistral mosaico de Lily Litvak, *Musa Libertaria (arte, literatura y vida cultural del anarquismo español — 1880/1913)*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981. Sobre as relações entre esquema, alegoria e símbolo na exposição romântica, ver Rubens

centos inaugurava-se sob a marca indelével — na sociedade e na cultura — de vicissitudes crescentes e rachaduras irreparáveis no precário "sistema de equilíbrio" do universo simbólico burguês.

Portanto, menos do que uma "cultura paralela", estamos diante de uma das diversas manifestações da crise, tanto mais aguda à medida que, nos textos libertários, o estético e o político estão imbricados, expondo, à luz do século XX, as fraturas de quem recusou o presente em nome de uma alma visionária. Esta exposição, porém, não se faz só, mas na mediação dos vários discursos-em-curso. "Sonhadores, visionários e aventureiros" é o título de um capítulo da crítica literária de Elísio de Carvalho dedicado a alguns desses escritores libertários, em 1907. Entre os críticos coevos, é preciso lembrar ainda o nome de José Veríssimo e, certamente, o de Lima Barreto[3] como alguns dos elos mediadores entre o ronco subterrâneo do vulcão e seu registro nos anais da história literária oficial.

Elos decisivos, sem dúvida. De certa forma, através desse re-conhecimento operado pelas mãos de alguns críticos meio dessintonizados, o historiador de hoje sente-se menos solitário nessa tarefa, sabendo ter sido sua obsessão compartilhada por vozes dissidentes que, na época, ousaram desafiar a divisa imperante: literatura igual a "sorriso da sociedade". Pois era de fato ousadia inverter a ordem habitual da crítica prevalecente e debater temas não usuais (as relações entre literatura e política, anarquismo, maximalismo, greves operárias etc.); ou, então, comentar obras marginais de autores desconhecidos (p. ex., Domingos Ribeiro Filho, José Saturnino de Brito, Pausílipo da Fonseca); ou, ainda, transitar irresponsavelmente com seus escritos entre os veículos da grande imprensa e os pequenos pasquins e folhas operárias, como fazia Lima Barreto.[4]

De outro lado, esses discursos-em-crise vinculavam-se a tradições culturais e filosóficas opostas e entrelaçadas e, por isso mesmo, estranhamente legíveis: o romantismo e o iluminismo. Deste último, os textos libertários herdarão seu cientificismo tantas vezes doutrinário, a crença inabalável no progresso de tipo evolucionista, o apego ao racionalismo como melhor argumento da *an-arquia*, que é tomada, dessa forma, quase como sinônimo da "sociedade natural", auto-regulada. É por essa via que enveredam, muitas vezes, até um realismo naturalista grotesco em sua ênfase e, certamente, esquemático em sua retórica linear, onde os personagens comparecem não enquanto subjetividades problemáticas, mas como objetividades exemplares. Porém, ao mesmo tempo, do romantismo a literatura libertária irá incorporar seu caráter apaixonante e fervoroso, sua mística vulcânica de toques simbolistas, seu milenarismo anarquista e messiânico — piegas, às vezes, quando carregado nas tintas, mas sem dúvida comovente quando ingenuamente sincero.

O ideólogo-escritor libertário, premido entre a paixão romântico-revolucionária e as luzes da lógica do ciente e do razoável, aparecerá, assim, como um navio fantasma à deriva, cujo farol navega solto pelos desvãos e escolhos do oceano cultural partido na consciência burguesa.[5] Neste caso, os textos libertários são fixações momentâneas de espaços utópicos em busca de um tempo possível: em busca de sua concreção na história. Nem sempre foi feliz esta busca de uma inserção temporal: algumas vezes perdeu-se na mitologia da comunidade pretérita; outras, estancou-se na peroração de um devir redentor. E, no presente, desterrava-se em comunidades muito bem recortadas no espaço, suspensas em localidades remotas, férteis e igualitárias, de certo modo protegidas da história, utopicamente imunes à temporalidade dominante.[6]

O que nos interessa mais aqui é essa insistência temática em torno de uma comunidade anárquica dos pobres e desterrados na literatura libertária do Pré-Modernismo. Ela será eminentemente rural apesar da inserção urbana mais efetiva dos movimentos anar-

Rodrigues Torres Filho: "O Simbólico em Schelling", *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, (7), 1978, pp. 86-97.

[3] Sobre as dimensões da crise pré-modernista na obra de Lima Barreto, ver Antonio Arnoni Prado, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio/Brasília, Cátedra/INL, 1976. Ver, também, Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão (tensões sociais e criação cultural na Primeira República)*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

[4] A este respeito ver, ainda, Francisco de Assis Barbosa, *A Vida de Lima Barreto (1881-1922)*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1964, pp. 240-53. Sobre as relações entre Lima Barreto e o anarquismo, ver Antonio Arnoni Prado, "A Literatura Marginal dos Anos 20" (Palestra na Bienal/SP, 28.2.83, datilo., 26 pp.).

[5] Esta imagem me veio a partir de uma referência de Fábio Luz na novela anarquista *Ideólogo* (Rio de Janeiro, Typ. Altina, 1903, p. 6). É uma citação da famosa ópera de Wagner *O Navio Fantasma* (1841).

[6] Mas essas utopias também tiveram seu tempo. Sobre as relações entre a Colônia Cecília e uma sociedade nacional ainda não plenamente articulada, ver Eric Gordon, *Anarchism in Brazil: Theory and Practices, 1890-1920*, Nova Orléans, Tulane University, 1978 (Ph. D., mimeo.). Sobre as relações antagônicas entre o Estado em formação e os movimentos de Canudos e Contestado, ver Regis S. Andrade: *Ordem Política e Conflito na Constituição do Estado Brasileiro, 1889-1937*. São Paulo, FFLCH/USP, 1981 (tese de doutoramento, mimeo.).

quistas e seus principais escritores. Esse milenarismo comunitário e messiânico aparecerá como força motriz no romance social modelar *Regeneração*, de Curvelo de Mendonça (1904). Estará presente no teatro operário, em peças como *O Semeador*, de Avelino Fóscolo. Será tematizado centralmente em obras-teses, como a novela *Ideológo*, de Fábio Luz (1903), em que Canudos aparece como "uma comuna exemplar (...) uma cidade de palha, onde a fraternidade e a igualdade foram encontrar a verdade de sua significação".[7] E, como exemplo vivo da identidade palavra-ação nos movimentos anarquistas, não nos esqueçamos de que o modelo da comunidade libertária já surgira historicamente, entre outros, nos experimentos da Colônia Cecília, em pleno interior paranaense, entre 1889 e 1893, epopéia mais tarde romanceada pelo infatigável Afonso Schmidt.[8]

Na busca de mananciais, há alguns explícitos, citados em várias dessas obras: é o caso de Fourier e seus falanstérios; de Kropotkin e sua *A Conquista do Pão*; e, de maneira insistente, de Tolstói e seu comunismo primitivo e místico fundado na experiência do *mir*, tradicional comuna agrícola dos camponeses russos. É ainda o ideólogo Anselmo, personagem-título do romance de Fábio Luz, quem ousa comparar Antônio Conselheiro a Tolstói, irmanados na fé de uma "religião social" e na sua missão apostólica pelas estepes ou sertões.[9] O escritor russo servirá também de referência nuclear a Curvelo de Mendonça em *Regeneração*: é aí que o reformador social Antônio, identificado com o cristianismo rústico e radical do autor de *Ana Karenina*, vem a "regenerar" um antigo e decadente engenho sintomaticamente denominado *Jerusalém*.[10]

Mas, para além desse veio, é necessário não perder de vista o peso que tiveram certas matrizes "internas", representadas por obras originais e modelares da literatura brasileira do período e que se constituíram, bem ou mal, em paradigmas básicos e recorrentes da vertente social-libertária do chamado Pré-Modernismo. Penso

[7] Fábio Luz, *op. cit.*, p. 152.
[8] Ver Afonso Schmidt, *Colônia Cecília: uma aventura anarquista na América*, São Paulo, Anchieta, 2ª ed., 1942.
[9] Fábio Luz, *op. cit.*, pp. 154-55.
[10] Sobre a presença tolstoiana na cultura ocidental do séc. XX, ver as interessantes pistas indicadas por Boris Schnaiderman, *Leão Tolstói: antiarte e rebeldia*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 90-100. No Brasil, é notória a admiração que suscitou no crítico literário José Veríssimo. Em Portugal, influenciou escritores do porte de Antero de Quental, Magalhães Lima e Eça de Queiroz — este último, com uma temática muito próxima de Tolstoi, na crítica ao industrialismo e à civilização técnica, em *A Cidade e as Serras*.

em dois textos-chave publicados no ano de 1902: *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.[11] Apesar de diferenças temáticas e estilísticas gritantes entre si, estes livros constroem narrativas muito ricas e intrigantes em torno das relações de choque entre cultura e natureza, civilização e barbárie; se se quiser: entre a nova República com seus novos valores capitalistas — incluindo-se aí a imigração, colonização e formação de novos contingentes de trabalhadores livres — e a velha tradição das comunidades rurais isoladas. Evidentemente, este cenário em mudança vive uma crise profunda onde se contradizem universos antagônicos: o passado colonial escravista abre alas, a duras penas, a um Brasil que quer *republicar-se* como nação digna do concerto e que tem, portanto, pressa de esquecer.

Milkau, figura central e de inspiração tipicamente tolstoiana em *Canaã*, não fica a dever nada aos ideólogos-personagens de Fábio Luz e Curvelo de Mendonça. Ecos anarquizantes soam na voz de Milkau quando ele vai mais fundo na crítica social e anuncia: "(...) a Pátria é uma abstração transitória e que vai morrer... Sobre ela nada se fundou. Nem arte, nem religião, nem ciência (...) A Pátria é o aspecto secundário das coisas, uma expressão da política, a desordem, a guerra". E a dimensão da crise dos valores em trânsito é bem apanhada pelo personagem Paulo Maciel, ao afirmar que "o debate diário da vida brasileira" era "ser ou não ser uma nação".

Quanto a *Os Sertões*, o que interessa aqui é o olhar de indagação e assombro do escritor diante da barbárie. Não só pelos aspectos modernos de reportagem social e pesquisa antropológica de campo envolvidos. Mas pelo olhar estranho (no coro parnasiano da época) que perscruta este outro mundo e tenta obsessivamente desvendá-lo com a palavra. Não é meramente casual o fato de que Mario Vargas Llosa, ao reinventar a saga de Canudos, tenha criado precisamente um novo personagem que poderia muito bem ter participado do drama no sertão baiano ou ter sido um interlocutor do jornalista Euclides: trata-se do anarquista escocês Galileu Gall, revolucionário internacionalista e frenólogo.[12] Na verdade, esta-

[11] Sobre estas obras, apóio-me nos comentários de Alfredo Bosi, *O Pré-Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1966; Lucia Miguel-Pereira, *Prosa de Ficção — de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro, J. Olympio/INL, 3ª ed., 1973; Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, vol. V, 1978.
[12] Ver Mario Vargas Llosa, *A Guerra do Fim do Mundo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. Para a apresentação de Galileu Gall, cf. pp. 25-27.

mos ainda uma vez diante do duplo libertário: espírito científico mais paixão revolucionária.

Afonso Schmidt, um dos escritores sociais de mais longo fôlego em nossa história literária (atravessando incólume diferentes fases de uma mesma perspectiva compromissada: a poesia social libertária, a fase comunista dos relatos de denúncia e, finalmente, a crônica urbana e novelística popular, campeãs das coleções Saraiva e Clube do Livro), no poema *Vida Simples,* de sua safra pré-modernista, contra a tese da "plana exótica" — tão cara à ideologia dominante — opõe as raízes populares e nacionais mais profundas de um comunismo rural primitivo fundado na tradição dos *mutirões.*[13] De qualquer modo, é curioso que em outro gênero como a poesia social o mesmo filão temático reapareça com ímpeto. Na instabilidade dos discursos pré-modernistas (que se combinava contraditoriamente com a mediocridade de tons e cores), os simples forçavam a palavra. Não era mais possível conter a lava incandescente; sublimá-la talvez fosse o caso.

Vivendo seu duplo às vezes agonicamente, a literatura ácrata parece perplexa em face do advento da técnica industrial e revela-se amarga com os prenúncios da moderna indústria cultural:[14]

> "A arte em breve será uma questão de maquinismo. As oleografias substituirão as telas geniais, e máquinas surgirão para fabricação de estátuas. A vida é tão rápida hoje, e tão apressada que não haverá tempo, em futuro próximo, para uma parada em frente a uma obra de arte. Para literatura nos bastam as revistas; resumos para não perder tempo; impressões de arte entre duas corridas de tílburi, ou na ascensão do elevador. Belo futuro para a geração vindoura?".[15]

[13] "Dizem que o comunismo, a palavra de Cristo / Transformada em ação, é como a flor do Pólo: / Morrerá no Brasil... Ouvindo-o, eu me contristo, / Mas, recordando a infância, logo me consolo. // Quem estas coisas diz desconhece, por certo, / Do mar e do interior as povoações amigas / Da terra em que nasci, que é como um céu aberto, / Mercê dos "mutirões", com sambas e cantigas. // Os nossos "mutirões"... Que os entendidos contem / Quanto vai de moral nesse dever obscuro; / Eu vejo palpitar, nos mutirões de ontem, / Como numa semente, a vida do futuro." (*In* Edgard Leuenroth, *A Poesia Social na Literatura Brasileira,* São Paulo, originais inacabados e inéditos.) Fernando de Azevedo, no artigo "A Poesia Social no Brasil", publicado em *O Estado de S. Paulo* (nov. 1925), exalta essa "poesia comunista" de Afonso Schmidt, em que "o sentido das tradições locais e a doçura do caráter brasileiro se harmonizam estranhamente com o pendor revolucionário e a vontade temerária de abater todos os ídolos" (*in Ensaios,* São Paulo, Melhoramentos, Obras Completas, vol. V). Em seu entusiasmo, chega a esboçar um paralelo entre Schmidt e Dostoievski: mais uma vez, o contraponto Rússia-Brasil...

[14] Esta atitude alterna-se com o seu contrário: um otimismo progressista em relação aos avanços do industrialismo em outros ramos, como, por exemplo, a exaltação das caldeiras Wetzel e do vácuo de Greiner — entre outras conquistas técnicas — no engenho de açúcar (cf. M. Curvelo de Mendonça, *Regeneração,* Rio de Janeiro, Garnier, 1904, p. 31, pp. 145-46 e 183-84).

Diante deste quadro, a redenção aparece sob a forma de semente, de ideal germinativo. O novo arco-da-aliança (sempre o retorno a temas bíblicos) não está no céu, mas na terra, representado pela alegoria da mãe proletária. É o arco desenhado pela barriga prenhe que reacende as esperanças, a visão de uma nova aliança.[16] O amor universal e humanitário nasce desse amor de prole. E é ele quem, afinal, preside à regeneração da sociedade.

Ao se tratar das relações entre literatura e classes trabalhadoras, não devemos imaginar apenas um movimento de "cima para baixo" (i.é., a influência de padrões estéticos dominantes sobre a cultura das classes subalternas — o tão falado modelo de *respectability,* segundo Hobsbawm), mas — simultaneamente — um movimento reverso, isto é, os efeitos pertinentes da presença social das classes baixas sobre a cultura dominante. Veremos, então, que esta não se apresenta tão "pura" assim (do ponto de vista da ordem burguesa), mas que já expressa, nas suas fraturas e tensões mais significativas, os movimentos intersticiais que a existência dos deserdados desencadeia tanto no mundo material e nas instituições políticas, quanto no plano do imaginário social e das criações do espírito.[17]

Na República que nascia no Brasil, em meio a rumores decadentistas e positivistas, era ainda muito difícil antever as formas de representação das novas classes assalariadas, os impactos de sua presença sobre as produções culturais. A instabilidade do período pré-modernista é em parte resultante dos apuros desse trabalho de parto. Os simples pediam passagem. Buscavam suas próprias palavras. Mas o brilho de cada frase tomada por empréstimo ofuscava o sentido maior da crise. 1922 nasceria também desta linha de tensão. É que entre a pobreza e a palavra já não havia mais nenhum acordo possível.

[15] Fábio Luz, *op. cit.*, pp. 221-22.

[16] *Idem,* p. 223.

[17] Ver, a este propósito, neste volume, o artigo de Antonio Arnoni Prado sobre João do Rio, "Mutilados da *Belle-Epoque*".

João Simeão Lopes Blau ou a arte de ser Zaoris

Lígia Chiappini Moraes Leite

"... podiam ver através a água e até o seu fundo e através as muralhas e montanhas até o outro lado delas, porque tudo ficou transparente para eles.

. . . . . .

Para esses, nada existe escondido ou enterrado que os seus olhos não vejam, como os dos outros homens, de dia claro; (...) são os Zaoris..."

. . . . . .

"Para os olhos de Blau, o cerro ficou como de vidro transparente, e então viu ele o que lá dentro se passava..."

(*João Simões Lopes Neto,* Lendas do Sul)

Nos *Contos Gauchescos e Lendas do Sul,* de Simões Lopes[1] desfilam personagens que, na sua maioria, poderíamos caracterizar como pobres: tropeiros, posteiros, domadores, andantes, agregados ou peões de estância. Além desses, embora em menor número, há negros e negras (adultos e crianças), serviçais domésticos ou trabalhadores das xarqueadas. Dos vinte e dois contos do livro (incluindo as três primeiras lendas, mais trabalhadas literariamente), quinze põem em cena, como personagens principais, esses representantes da "gauchada".

Com eles, é o mundo do trabalho que aparece: parar rodeio, domar, correr eguada, lenhar, courear, estaquear o couro, trançar. E são eles que, em tempo de guerra (caso de grande parte desses contos), sob o pano de fundo dos heróis históricos, mais exibem vitalidade. Caxias, Bento Gonçalves, Onofre Pires, D. Pedro II,

[1] *Contos Gauchescos e Lendas do Sul,* Porto Alegre, Ed. Globo, 1949.

para citar somente alguns dos grandes nomes da História gaúcha e brasileira que cruzam os *Contos Gauchescos,* se apagam quando surge um negro Bonifácio, um índio Reduzo, um Juca Picumã, um Blau Nunes, que, paradoxalmente, são seres ficcionais.

De outro lado, é também freqüente a figura do fazendeiro, o dono da terra e dos animais, em torno dos quais se constrói o quotidiano dos pobres. Mas ele aparece apenas referido, na maior parte dos casos, como para lembrar ao leitor com quem está a riqueza e o poder. Mesmo naqueles contos em que os ricos parecem ganhar o primeiro plano, como em "Boi Velho", só o fazem aparentemente. Nesse conto, por exemplo, os Silvas, família de fazendeiros "mui políticos", nem ao menos são individualizados suficientemente como personagens. Em compensação, Cabiúna, o boi moribundo, alcança a dimensão dos grandes heróis. Em "O Menininho do Presépio", a sondagem ficcional da vida do pobre se justifica e se explicita nestas palavras: "A quincha dos ranchos esconde tanta cousa como os telhados dos ricos!...".[2]

Há ainda uma categoria intermediária entre o pobre e o rico. São seus representantes, de um lado, na fazenda, o capataz; fora dela, na vila ou na cidade, os pequenos comerciantes, sobretudo o dono da venda: ponto de reunião da gauchada.

Capataz é o destino de alguns peões fiéis, como Reduzo que ascende ao cargo depois de comprovar sua lealdade e valentia. Comerciantes são os espertalhões como o Arranhão, de "Jogo do Osso", geralmente gringos, sabedores das artes não muito honestas de ganhar dinheiro às custas do pobre.

A pobreza não tem meios-termos nem meios-tons, como se percebe nas relações entre os indivíduos que vão da extrema cordialidade à extrema violência. E essa violência explode geralmente nos momentos de diversão: do jogo, da dança, das carreiras, quando a gauchada se junta, proseia, bebe e, em geral, briga por mulher. Violentos e impetuosos são os homens nessa sociedade patriarcal e machista. Violento o seu quotidiano, seu trabalho e seu lazer, e violenta a sua vida em tempo de guerra (que, no caso do Rio Grande, sempre às voltas com as lutas de fronteira, faz parte do quotidiano).

Desse mundo é porta-voz o peão Blau Nunes, que "só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais". No presente da narração, é um vaqueado de 82 anos (guiando pelos confins do Rio Grande o letrado citadino, representante do próprio

[2] *Op. cit.,* p. 254.

Simões Lopes e mediador entre Blau e o leitor) que direta ou indiretamente participa dos casos narrados. Contar "causos" é para o gaúcho pobre relembrar os tempos da sua juventude, transmitindo ensinamentos e conselhos retirados da experiência:

> "Muita gente anda no mundo sem saber pra quê: vivem, porque vêem os outros viverem.
> Alguns aprendem à sua custa, quase sempre já tarde pra um proveito melhor. Eu sou desses.
> Pra não suceder assim a vancê, eu vou ensinar-lhe o que os doutores nunca hão de ensinar-lhe por mais que queimem as pestanas deletreando nos seus livrões. Vancê note na sua livreta".[3]

Essa voz que conta, comenta e aconselha acaba se impondo como a principal personagem, mesmo quando Blau não entra diretamente na história. Porque ele não se faz conhecer apenas pelos atributos padrões do gaúcho — valentia, virilidade, lealdade[4] — mas ultrapassa o nível plano da maior parte das outras personagens e se apresenta em profundidade, revelando-nos pouco a pouco retalhos do seu passado, dos seus temores, dos seus sonhos, de suas crenças, dúvidas e cismas.

É tão grande a sua inserção no meio da gauchada que o leitor corre o risco de encerrá-lo numa simplicidade enganosa, vendo-o como um prolongamento a mais da ideologia do gauchismo que idealiza romanticamente a condição do pobre para ocultar as desigualdades sociais.

De fato, os valores do gauchismo (entre os quais o machismo e a "vocação" bélica são os de Blau. Telúrico, "perene tarumã verdejante", ele incorpora na própria figura o ideal do gaúcho campeador: "Genuíno tipo — crioulo — rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável...".[5]

Assim, ele participa por inteiro do mundo violento em que vive a sua gente, sendo grande admirador de uma briga grossa. "Que peleia mais linda!", diz ele em meio à narrativa das matanças do Negro Bonifácio. E, ao narrar os episódios das tantas guerras que percorrem o livro e a história do Rio Grande, não deixa de pontuá-las com exclamações de entusiasmo, nos lances mais difíceis e arriscados.

[3] *Op. cit.*, p. 235.
[4] Sobre os atributos do gaúcho nos contos regionalistas do Rio Grande do Sul, ver Ligia Chiappini Moraes Leite, *Regionalismo e Modernismo: o "caso" gaúcho*, São Paulo, Ática, 1978.
[5] *Contos Gauchescos...*, p. 124.

Tampouco falta a Blau a submissão diante dos superiores, na guerra, e dos patrões, em tempo de paz. O peão fiel e honesto de "Trezentas Onças", que preferia morrer a ver-se suspeito de roubo pelo charqueador para quem trabalha, é também soldado destemido e serviçal perfeito de Caxias e D. Pedro II:

> "... era eu que encilhava-lhe o cavalo, que dormia atravessado na porta do quarto dele, que carregava os papéis dele e as armas dele".[6]

O Cabo que beija sua divisa diante do Imperador, declarando-a seu pai e sua mãe, é tão dócil à autoridade quanto o peão que só quer conservar para si estas pobres riquezas: amizade da sua gente, liberdade, trabalho, esperança.[7]

Na sua voz os conflitos de classe se atenuam ou se disfarçam sob os conflitos mais visíveis de culturas, quando peões e fazendeiros formam um bloco homogêneo contra os gringos, os castelhanos e os "pisa-flores" da cidade. Na camaradagem da vida da estância, em que os patrões freqüentemente participam do trabalho, também quase se apaga a luta de classes. Da mesma forma, as brincadeiras irmanam os filhos da peonada aos filhos do patrão:

> "O chiru criou-se junto com os meninos, e desde ninhar e armar urupucas, até botar as vacas, irem aos araçás e pegar mulitas, tudo faziam juntos".[8]

Mas, sob essa ideologia do gauchismo harmônico, encontrável na literatura do Rio Grande do Sul desde o Partenon Literário, afloram volta e meia na fala de Blau Nunes as diferenças de classe, a consciência da própria dignidade, a percepção das fraquezas dos ricos. Nesses momentos, a irreverência é uma arma e um sinal para o leitor de que não é tão pacífico o convívio do rico e do pobre, nem tão ingenuamente aceita a tese da democracia na estância.

São instantes luminosos que ameaçam desvendar os mecanis-

[6] *Idem*, p. 168.
[7] Ver o conto "Trezentas Onças", p. 129.
[8] *Contos Gauchescos...*, p. 189.

mos da dominação, identificando as íntimas relações entre riqueza, poder e saber:

"A gente como eu é bicho bruto, e os graúdos não dão confiança de explicar as cousas, por isso é que eu não sei muitas delas: tenência não me faltava, mas como é que eu ia saber as de adentro dos segredos?...".[9]

Essa percepção intuitiva da diferença e do privilégio permite ao pobre defender-se e ao soldado, rebelar-se:

"eu, nem mentindo digo que sou desertor... Seu capitão é oficial... nada pega...; eu sou pobre soldado que qualquer um pode mandar jungir nas estacas...".[10]

Embora viva a elogiar os tempos da sua mocidade, quando os campos ainda eram abertos e a fartura de terra, gado e cavalos não deixava escassear a comida nem impunha a necessidade das cercas na estância ou da marca nos animais (dois símbolos muito concretos da propriedade privada), Blau não idealiza esse tempo ao ponto de esquecer as origens autocráticas e militares da estância, com tudo que ela implica de arbítrio, violência, mando e subordinação.[11]

"Este Costa Lunanco era um pente-fino que naquele tempo arranjou para ele e para os filhos — miudagem, ainda — como quatro sesmarias de campo, sobre o Ibicuí, pegadas umas nas outras, e com umas divisas largas... como goela de gringo!...".[12]

"Galego, naquele tempo, era gente, vancê creia! Estância, era dele; negócio, era dele; oficial, era só ele; era arrematante das sisas, ele; surgião, ele; padre-vigário, ele; e pra botar a milicada em cima dos continentistas... era ele!..."[13]

Assim, volta e meia, transparecem para o leitor as principais normas desse mundo, regido pelo favor:

[9] *Idem*, p. 222.
[10] *Idem*, p. 179.
[11] Flávio Loureiro Chaves, *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982, pp. 134-174.
[12] *Contos Gauchescos...*, p. 188.
[13] *Idem*, p. 190.

"Trazia para o brigadeiro Machado uma carta que devia ser de gente pesada, porque o brigadeiro tratou-o muito bem e decerto foi com o seu consentimento que ele aboletou-se aqui nos pagos".[14]

A dissolução da luta de classes no elogio dos atributos comuns a ricos e pobres na zona pastoril e na idealização da vida do peão (retratado tão cavaleirescamente como o índio romântico), se relativizam no texto de Simões Lopes, pela fala de Blau Nunes. Também se atenuam por essa fala a submissão aos maiores e a admiração pelos heróis históricos do Rio Grande, em relação aos quais o narrador guarda sempre uma certa distância irônica que acaba revelando neles traços escamoteados na História Oficial.

Na medida em que o discurso de Blau se desenvolve, se tece, por fragmentos da sua memória e junto com os "casos" da sua vida tão rica em experiências na paz e na guerra, a História do Rio Grande do Sul, da origem da estância ao seu retalhamento e ao crescimento urbano; das guerras cisplatinas à guerra do Paraguai. A história contínua e lógica dos mandantes se estilhaça nos casos de Blau, filtrada pela sua subjetividade, pelos limites do seu entendimento de dominado que apenas intui os segredos dos donos do poder.

Flávio Loureiro Chaves, em livro recente, assim resume esse processo de inversão, da História contada pelo seu avesso:

"Não se pode ignorar o *histórico*, enquanto elemento de primeira importância no discurso de Blau, já por que numa determinada fase da vida o acaso parece ter colocado este gaúcho pobre na crista dos acontecimentos, 'furriel farroupilha que foi, de Bento Gonçalves e marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré.' Embora os 'casos' não estejam ordenados numa seqüência, sucedendo-se, ao contrário, segundo as sugestões e associações desordenadas da memória, possuímos os dados concretos para reconstituir sua cronologia: as Guerras Cisplatinas (1817-1828), a Revolução Farroupilha (1835-1845), a Guerra do Paraguai (1864-1870) e, a partir daí, a velhice de Blau até alcançarmos o momento presente do seu testemunho ao interlocutor".[15]

[14] Idem, p. 139.
[15] Flávio..., p. 127.

"A História é observada de baixo para cima, sem heroísmos, nem recompensas épicas, narrada pelos seus avessos, isto é, pela palavra daqueles que a vivem mas não a comandam, simplesmente a sofrem, peças anônimas da engrenagem, gaudérios e gaúchos."[16]

Na esteira de Raymundo Faoro,[17] o crítico localiza, ainda, os contos do livro na passagem da "terra de ninguém" para uma "sociedade da estância, com seus senhores, e peões, dominadores e dominados".[18] Blau seria uma "testemunha viva duma profunda transição social de que os casos narrados são depoimento: a passagem do período de livre perseguição à alimária alçada para o apogeu da dominação senhorial e conseqüente transformação da estância em empresa organizada, visando o lucro".[19]

Guiado pela percuciente análise de Antonio Hohlfeldt,[20] consegue datar o nascimento de Blau por volta de 1817 e a sua narrativa por volta de 1905. Segundo, ainda, a cronologia estabelecida por Fernando Henrique Cardoso,[21] o crítico comprova a contemporaneidade de Blau Nunes às transformações históricas que aponta: passagem de um "período das arreadas e da perseguição à alimária alçada" (1820/1830), quando "a atividade criatória ainda não é empresa organizada para o lucro", para o período de formação da estância como "um mecanismo mais complexo" (1834). A partir daí, Flávio adere à conclusão de Raymundo Faoro: "o clima psicológico da obra de Simões Lopes Neto está situado no cruzamento magia-religião, comunidade-sociedade estamentária".[22]

Localizando nos textos de Simões Lopes indícios da estrutura autoritária da estância desde os seus primórdios, e apoiado numa bibliografia que desmistifica a ideologia da estância como escola de democracia, Flávio Loureiro Chaves demonstra também a existência de um hiato entre a estância como fato histórico e a estância idealizada dos *Contos Gauchescos* que persiste no saudosismo de

[16] *Idem*, p. 134.
[17] "Introdução ao Estudo de Simões Lopes Neto", *Revista Quixote*, Porto Alegre, nº 4, fev. 1949.
[18] Flávio, p. 156.
[19] *Idem*, p. 159-160.
[20] "A História Gaúcha em Três Lendas de J. S. Lopes Neto", *Correio do Povo, Caderno de Sábado*, Porto Alegre, 5 de maio de 1979.
[21] *Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed., 1977.
[22] Flávio, p. 160.

Blau e no sonho de Simões por uma sociedade mais justa e igualitária, onde o gaúcho consiga o seu mais alto bem: a liberdade.

Embora concorde com todas essas observações, creio importante relativizá-las pela nota complementar de que tanto a história de Blau como a história da estância, no texto de Simões Lopes, não param nessa passagem da livre preia do gado alçado à empresa organizada para o lucro. O próprio Flávio ressalta que a fala de Blau viaja de, pelo menos, 1830, até aproximadamente 1905. Ora, por esta época, final do século XIX e começo do XX, é preciso lembrar que muitas coisas se alteram na história do Rio Grande, ao nível político, social e econômico e, com essas alterações, a estância sofre novas e radicais mudanças a considerar. Há estudos que demonstram como até 1890 quem detinha o poder era a classe dos fazendeiros tradicionais, donos de grandes estâncias e criadores de gado, cujo ápice foi alcançado com a revolução farroupilha, começando a declinar com a República e a tomada do poder pelo jovem partido castilhista, positivista e progressista. Com este se inicia o deslocamento do peso econômico do Estado, da zona da pecuária, para a colônia (com a agricultura em pequenas propriedades) e para a cidade, com a indústria nascente.[23]

A primeira cidade que, enriquecida pelo charque, parte para a industrialização, é justamente Pelotas que, ao tempo de Simões Lopes, já tem o seu banco, seus jornais, suas indústrias e, até mesmo, sua editora. O próprio Simões é atraído pelo progresso da cidade e arrisca a herança paterna em seus azarados projetos industriais.[24]

Se é verdade que aparece nos contos a época primitiva, de uma economia de subsistência, quando abundam cavalos e gado sem dono e sem marca, e, logo a seguir, o período da estância já constituída, transparece aí o tempo presente, quando, além da propriedade privada, ganham pleno desenvolvimento outras instituições que estão na base da sociedade burguesa, como a escola, a polícia e o quartel, e que são visadas pelo narrador por utilizarem as pessoas apenas no seu valor de troca, gente e bichos igualados no destino comum: mercadorias.[25]

[23] Ver Ligia Chiappini Moraes Leite, *op. cit.*, pp. 159-161.
[24] Sobre as inúmeras atividades de Simões Lopes em Pelotas e sobre seus projetos industriais, ver Carlos Reverbel, *Um Capitão da Guarda Nacional* (vida e obra de João Simões Lopes Neto). Caxias do Sul, UCS/Martins Livreiro, 1981. Ver, igualmente, *Simões Lopes Neto na Intimidade*, por I. Simões Lopes B. Massot, Porto Alegre, BELS, SEC, 1974.
[25] Ver especialmente os contos "Batendo Orelha" e "Boi Velho".

Dessa forma, se a idealização do passado abre uma dimensão utópica em relação à história real da dominação no campo, desde os primórdios da estância, é sobretudo com referência ao Rio Grande "hoje tão modificado" que ela ganha sentido. E, se é importante marcar a passagem da sociedade comunitária à estamentária, mais importante talvez é marcar a passagem desta à sociedade industrial e urbana de 1905. Se não o fizermos, estaremos menosprezando o presente de Blau e o presente de Simões Lopes, indiretamente retratados pela ficção e cuja consideração nos permite alargar a leitura da obra e entender o projeto mais amplo do escritor.

Chamar atenção para o presente da narração é lembrar o presente do capitão João Simões, envolvido com seus fracassos de industrial, com um jornalismo em que procura retratar o lado pobre da Princesa do Sul,[26] com a militância de cidadão-professor, tentando salvar para a memória coletiva os resquícios da vida pastoril, seus costumes, linguagem e cultura próprios, cujo processo rápido de esquecimento e morte é talvez mais sensível a esse pelotense que, justamente por isso, foi um dos fundadores da União Gaúcha, matriz dos Centros de Tradições que viriam proliferar no Rio Grande depois de 1950.

Flávio Loureiro Chaves apreende com muita percuciência, como vimos, a tentativa do escritor de narrar a história pelo avesso, percebendo que essa inversão de perspectivas retira ao gauchismo o tom eufórico e heróico que o acompanha nos outros regionalistas, pois os acontecimentos históricos, ao cruzarem com a vida de Blau e se amalgamarem intimamente a suas lembranças, medos, comentários, desejos e cismas, revelam toda a tristeza e toda a miséria necessárias à construção dos heróis da História do vencedor:

> "Afinal, filtrada sob esta perspectiva, a História foi abrigada e incluída no contexto de um livro de ficção, (...). Acaba sendo relativizada e subvertida através da fala de Blau Nunes e da seqüência de imagens em que ele alcança expressar a sua *visão de mundo*, sempre impregnada de ceticismo e desencanto quando intui a condição humana".[27]

[26] Refiro-me, principalmente, à coluna que manteve no jornal *Opinião Pública*, entre 10 de junho e 9 de agosto de 1913, intitulada "Inquéritos em Contraste", onde se propõe colocar em evidência as mazelas sociais da cidade.

[27] Flávio, p. 134.

Na década de 20, como já tivemos oportunidade de comentar em outros escritos,[28] os modernistas gaúchos que redescobriram a obra de Simões costumavam polemicamente opô-la à de Alcides Maya, basicamente porque seu otimismo não podia aceitar o profundo pessimismo das taperas e ruínas de quem via no gaúcho uma raça em extinção. A tendência era ler em Simões Lopes uma visão mais otimista e, em Blau Nunes, um símbolo heráldico do gaúcho, como rio-grandense, ainda forte e saudável, pronto a dominar o País, salvando-o dos frágeis governantes do Centro.

Ora, assim fazendo, os modernistas, cegos pelo seu otimismo verde-amarelo, não viam "a dor escondida".[29] E deixavam de perceber o profundo ceticismo que anima a fala de Blau, do qual se alimenta até mesmo a sua idealização do gaúcho pobre e do passado longínquo do Rio Grande.

A história do vencido, segundo Walter Benjamin, no limite impossível, brilha apenas por instantes fugidios que reluzem pela força de uma grande tristeza.[30] Assim as histórias dos *Contos Gauchescos e Lendas do Sul* que fragmentariamente revelam as vozes mortas do passado gaúcho.

E isso, indiretamente, a leitura de Flávio Loureiro Chaves nos mostra quando identifica essa tristeza, diluída sob o entusiasmo dos casos, dos entreveros e batalhas, como conseqüência da extrema solidão do gaúcho pobre, sem mãe e sem pai, na imensidão do pampa.[31]

Se levarmos em conta o presente da narração, essa tristeza se intensifica na voz do gaúcho velho, percorrendo os campos-feito-taperas, retalhados e empobrecidos, de onde procura desenterrar o passado, sabendo-o, no entanto, irremediavelmente perdido com a sua juventude e o apogeu da estância.

O tom geral dos Contos e Lendas, por isso mesmo, nada tem a ver com o otimismo e o progressismo dos jovens modernistas da dé-

[28] Ligia... *op. cit.*

[29] A expressão é de Mário de Andrade, a propósito dos verde-amarelos, Cassiano Ricardo e Guilherme de Almeida, retirada de anotações feitas pelo escritor à margem dos livros destes. Biblioteca do IEB/USP.

[30] Ver Walter Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971 (especialmente a tese nº VII).

[31] É freqüente, nos *Contos Gauchescos*, mas nem sempre claro, o tema da orfandade. Insinuações sobre filhos sem pai, padrinhos suspeitos como no caso de Tudinha e o "Furriel, afilhado e ordenança do Galão Largo", em "Melancia e Coco Verde", bem como no caso do próprio Blau.

cada de 20, nem com o projeto explícito e patrioteiro do escritor nacionalista, leitor e admirador de Coelho Neto e Afonso Celso.[32] Tem a ver é com a criança Simões Lopes, que nasceu na Fazenda da Graça, ouviu causos no galpão, criou borboletas nas gavetas de uma escrivaninha e tinha por companheiro inseparável o seu outro preto — Simeão, aquele que queria ter sido se não tivesse ido à escola aprender as letras.[33]

E aqui também é preciso cuidado para não aceitar depressa demais a tese que insiste no caráter citadino do velho Simões.[34] Lembrar a sua infância na fazenda, o convívio com seu pai, sabedor dos segredos e das histórias do pampa, as brincadeiras com o filho do peão com quem desde cedo dividia o quarto, e o gosto do menino pelas lides campeiras que recriará com saudades em alguns textos de memórias[35] pode ser muito útil à interpretação da obra, porque tudo isso marcou profundamente o imaginário e a linguagem que aí estão.

Na tristeza de Blau é possível ler, cruzando-se com a perspectiva de Simões, a elegia ao campo e à infância perdidos pelo próprio escritor citadino. Nesse sentido, mais do que um projeto de historiador, seu projeto é de arqueólogo, porque a história que lhe interessa fazer não é a dos monumentos, mas aquela que ficou soterrada, a que exige um esforço de imaginação suprindo a ausência do documento. Tal história, no limite impossível, ganha vida por instantes luminosos quando a ficção permite colocá-la na voz do seu agente para sempre calado: o peão de estância.

Ela não pode ser afirmativa e clara, mas tem de ser feita da fala rememorante e truncada que conta, questiona e se espanta, se apreendendo ao narrar. Uma fala que, feito cobra, morde sempre a própria cauda, discurso de avanços e recuos, correções e negações do já dito, re-vivência do passado no presente do narrador.

E não basta inventar simplesmente um narrador em primeira pessoa para enunciá-la. É preciso fabricar uma escrita que se apague

[32] Esse projeto explícito está claro em uma conferência de Simões Lopes, "Educação Cívica".

[33] Ver os livros citados de Carlos Reverbel e I. Simões Lopes B. Massot, sobre essa curiosa biografia.

[34] Flávio Loureiro Chaves, no livro citado, logo no início, adere à tese que é de Carlos Reverbel.

[35] Como, por exemplo, o texto inédito "Recordações da Infância" e "A recolhida", publicado na Revista da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, ano I, junho a agosto, v. VII, pp. 184-187 (ambos nos foram gentilmente cedidos por Carlos Reverbel).

como tal para fingir a fala na folha de papel. Para encontrar Simeão-Blau, Simões Lopes precisa voltar a ser um iletrado, precisa dar um corpo a Blau e à sua linguagem, quase que à revelia do seu próprio instrumento de trabalho: a escrita. Porque:

> "A escrita, que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão. Quando se fala, transmitem-se os sentimentos e, quando se escreve, as idéais. Ao contrário, é-se obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determina-as como lhe apraz. Menos preocupado em ser claro dá maior importância à força; não é possível que uma língua escrita guarde por muito tempo a vivacidade daquela que só é falada. Escrevem-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada, são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem, que tornam uma frase fora daí, comum, adequada unicamente ao caso em que se encontra. Os meios que se utilizam para substituir esse recurso estendem, alongam a língua escrita e, passando dos livros para o discurso, enfraquecem a própria palavra. Dizendo-se tudo como se escreve não se faz mais do que ler falando".[36]

Mas esse problema que é em grande parte o da literatura sempre que quer fazer falar um personagem, Simões Lopes o tinha mais agravado ainda, pelo fato de que a fala de Blau Nunes não correspondia aos padrões da fala dele, escritor culto da cidade. O seu esforço não devia ser só fazer falar, na escrita, a voz de Blau, mas uma voz que, sendo de Blau — peão de estância — é a fala do outro.

Essa questão se resolve nele, por um estilo que se apaga como tal, para deixar passar, através dele, o gesto, as caretas, as interrogações, o espanto, os silêncios, esse espírito encarnado, esse corpo falante e significante que é o personagem narrador.

Mostrar como isso acontece, no detalhe, é já outro trabalho que transcende os limites deste pequeno ensaio e que teria de ser complementado pelo estudo de como, acompanhando a linguagem de Blau, o que deve ocupar o centro da cena é também o seu imagi-

[36] Jean Jacques Rousseau, "Ensaio sobre a origem das línguas", Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, p. 176.

nário.[37] Reviver Blau, Simeão e Simões-menino é deixar existir em plena verdade a Mboitatá, a Teiniaguá encantada, o negrinho do pastoreio e sua madrinha virgem, tão reais e verdadeiros quanto Blau e sua palavra. Só assim falará também o passado remoto do Rio Grande, no tempo do dilúvio e do primeiro sol.[38]

Essa análise miúda revelaria um trabalho de arqueólogo que escava no obscuro da memória individual e coletiva, para reconstituir por fragmentos a história soterrada. Um trabalho da escrita poética que magicamente desvenda, por trás dos monumentos, a história dos documentos que não chegaram a existir. Um trabalho de Zaoris para quem "o sonho não tem tapumes nem lindeiros".

[37] Esse estudo é objeto de um trabalho mais longo sobre o assunto, em elaboração.
[38] Sobre isso, um dos eixos centrais do trabalho que venho elaborando com a obra de Simões Lopes é a análise da lenda "Mboitatá", deixada de lado pelos estudiosos da matéria.

Jeca Tatu em três tempos

Marisa Lajolo

De 1914 a 1947, Monteiro Lobato parece ter percorrido quase todas as posições ideológicas disponíveis para um intelectual de seu tempo. Velha Praga é de 1914 e inaugura, na parca galeria nacional de celebridades literárias, a figura anti-heróica de Jeca Tatu, alvo da indignação do fazendeiro Lobato. Para este Lobato de 1914, o caboclo era "um parasita, um piolho da terra (...), espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o inqueiro, de modo a conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se".[1]

Dez anos depois, o mesmo Jeca retorna às páginas de seu criador. Protagoniza agora a história de Jeca Tatuzinho onde Lobato substitui a sua indignação frente às práticas incendiárias e ociosas do piraquara pela denúncia da precariedade da saúde pública brasileira. O velho Jeca (agora no diminutivo, o que em nossa prática lingüística supõe certa afetividade entre nomeador e nomeado) é apresentado como vítima com a qual se solidariza o Lobato de agora: opilado pela verminose, fraco, anêmico, os males deste Jeca dos anos vinte não começam na preguiça nem na falta de disposição para o trabalho: a desnutrição e a precariedade de seu estado de saúde é que desembocam na pouca produtividade do camponês itinerante.

Não é por acaso, nem (só) por méritos estéticos ou ideológicos que este texto lobatiano tornou-se um dos mais lidos pelo ralo

[1] Lobato, J. B. Monteiro, "Velha Praga", *apud Urupês*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 13ª ed., 1966, pp. 271-2.

público brasileiro: ele circulava no almanaque dos produtos farmacêuticos Fontoura. O *Jeca Tatuzinho* promovia, então, as vendas da Ankilostomina e do Biotônico, louvados pelo Jeca como remédios milagrosos para verminose e anemia. E, com a recuperação da saúde, o Jeca adquire um nível exemplar de cidadania: assumindo a bandeira de seu narrador, o curado e enriquecido caboclo leva, entre a carga de seu caminhão, grande estoque de produtos Fontoura, com os quais redime a saúde nacional e, por tabela, a situação do camponês brasileiro.

Já nesta altura, talvez seja interessante notar que estes dois Jecas têm profunda repercussão na vida nacional. Mais o Jeca Tatuzinho, talvez por ter este segundo viajado nas asas da incipiente indústria nacional, chegando a qualquer itaoca sertão a dentro, contando a edificante história da cura do jeca e sua conseqüente conversão a hábitos de higiene tidos como civilizados. Mas o sotaque da conversão milagrosa persiste, por exemplo, na inesquecível ilustração de galinhas e porcos calçados de botinas ringideiras, o que pode ser visto como o exagero comum do recém-convertido.

O outro texto, o primeiro Jeca Tatu, publicado na seção de cartas de *O Estado de S. Paulo,* teve sua repercussão amplificada em muito por ter sido citado e comentado por Rui Barbosa, então candidato civil à presidência da República. Foi Rui quem, rebatendo a bola levantada por Lobato, contribuiu em muito para mantê-la em jogo, amplificando poderosamente a repercussão do Jeca de "Velha Praga". Mas, se esse primeiro Jeca ocupou discursos e editoriais, foi o Jeca Tatuzinho que caiu no coração do povo.

Mas há uma terceira aparição do Jeca num texto lobatiano: em 1947, num outro Brasil, um outro Lobato rebatiza sua personagem. O Brasil já passara pela revolução de 30 e Lobato já perdera boa dose do seu paternalismo ingênuo dos anos 20. Em causa, agora, a legalidade do Partido Comunista Brasileiro.

Jeca Tatuzinho, nascido Jeca Tatu, atende agora pelo nome de Zé Brasil. Mais uma vez, o simbolismo do nome não dá margem a dúvidas: com o desaparecimento do diminutivo, desaparece também a afetividade paternalista de Lobato que queria calçar e fortalecer o homem do campo. E seu texto didatiza-se, enrijece, perde o jogo de cintura. E é este Zé Brasil, representado com toda sua carga de alienação que, com um interlocutor anônimo, discute a precariedade de sua situação. E esta situação precária é firmemente atribuída ao latifúndio e ao sistema econômico que rege o estatuto agrário brasileiro.

Neste texto de 47, a autocrítica de Lobato é por demais evidente para ser ignorada: tanto Zé Brasil quanto seu narrador dialogam com o Jeca Tatu(zinho) e o Lobato d'antanho: "Coitado deste Jeca — dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. — Tal qual eu. Tudo o que ele tinha eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria e até o mesmo cachorrinho. Pois não é que meu cachorro também se chama Joli?"[2] Mais adiante, é o próprio narrador quem superpõe as duas personagens: "A gente da cidade — como são cegas as gentes da cidade! ... Esses doutores, esses escrevedores nos jornais, esses deputados, paravam ali a crear só crítica: vadio, indolente, sem ambição, imprestável... não havia o que não dissessem do Zé Brasil".[3]

Se o Jeca opilado e redimido pelas virtudes do Biotônico e da Ankilostomina circulou inserido na máquina publicitária da indústria nacional, a radicalização ideológica de Zé Brasil se fez sob o patrocínio da Editorial Vitória, difusora de textos marxistas e comprometida com o programa do Partido Comunista Brasileiro. A reação ao livrinho de Lobato não se fez esperar: "Apenas lançado, *Zé Brasil* é apreendido, em rumorosas caravanas policiais. (...) passou a ser procuradíssimo, e edições clandestinas surgiram da noite para o dia. E cartas e telegramas choveram sobre o escritório do autor, pedindo-lhe o tal livrinho de que todos falavam, mas que as livrarias e bancas de jornal não tinham para vender".[4]

O que se quer mostrar, neste rápido percurso das variantes de um mesmo e antológico personagem de Lobato, é um possível itinerário para o crítico interessado em estudar a trajetória deste autor frente ao problema social brasileiro. Se o itinerário é plausível, o autor de *Urupês* parece ter corrigido progressivamente os desvios de uma má consciência. Se suas primeiras baterias se assentam com intolerância patronal frente ao camponês, se esta intolerância é substituída pela solução paternalista para um problema de saúde pública, o texto final — o de *Zé Brasil* — aponta para uma análise da infra-estrutura, isto é, das condições de produção e das relações sociais por ela instauradas no Brasil de Lobato.

Mas, discutir a pobreza em Lobato (como, de resto, em qualquer autor) começa, a meu ver, por um parêntesis que leva em conta

[2] Lobato, J. B. Monteiro, *Zé Brasil,* São Paulo, Ed. Vitória, 1947.
[3] *Idem, ibidem.*
[4] Cavalheiro, Edgar, *Monteiro Lobato — Vida e Obra,* São Paulo, Ed. Brasiliense, 3.ª ed., tomo 2, 1962, pp. 242-3.

que tal discussão não se esgota na questão deste ou daquele autor trazer ou não para suas páginas um pátio de milagres nem uma assembléia de fábrica.

O parêntesis prossegue constatando que para a tradição crítica — sem dúvida mais requintada do que leitores em geral e militantes em particular — a questão dos pobres é uma questão técnica, qual seja, a da representação do pobre ou da pobreza na obra literária. Esta abordagem, no entanto, pode apenas solucionar (ou levantar) um problema da crítica e só dela, na medida em que torna internos ao texto os meios de interrogá-lo. Com aspas ou sem aspas, no discurso direto em itálico ou no indireto livre (colando, portanto, a fala do narrador e do narrado — forma tradicionalmente lida como de solidariedade daquele a este), o discurso do pobre presente na nossa literatura pode constituir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele. Quando Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira* aponta que o regionalismo pós-romântico (no qual se inclui Lobato) está a serviço "do deleite estético do homem da cidade"[5] o mestre põe o dedo na ferida. Mas a dor que dói não dói apenas nos pós-românticos. Ou, pelo menos, não devia doer apenas neles, mas em toda a produção literária que, por várias razões, tem sua circulação barrada nas classes sociais que não detêm nem compartilham o poder. Independentemente do que tematize, pelo código de que se vale, a produção literária (ao menos a brasileira) foi sempre monopólio dos que detêm os instrumentos do trabalho literário, do pólo do autor ao do leitor. Queiramos ou não, a produção escrita produzida, circulada, legitimada e consumida como literatura (no nosso país) é invariavelmente confinada às classes dirigentes. E, nesses escritos, a presença ou não de pobres e sua representação talvez seja irrelevante. E aqui se fecha o parêntesis.

Voltando a Lobato, para finalizar: se atentarmos para os diferentes suportes de circulação ou instâncias de legitimação que jecas e zés brasis percorrem no seu texto, podemos ter um viés para discutir o problema: de Rui Barbosa a Luís Carlos Prestes, do jornal *O Estado de S. Paulo* ao folhetim da Editorial Vitória podemos encontrar uma tentativa de ruptura de um *sistema de circulação* de leitura. Da leitura circunscrita aos assinantes do jornal paulista,

[5] Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livr. Martins Editora, 2ª ed. rev., vol. 2, 1964, p. 210.

aos recebedores do folhetinho da Editorial Vitória vai um mundo. E em nome desse mundo, talvez passe para outro plano (e outro projeto) o estudo da representação dos jecas nas obras lobatianas de circulação propriamente literária.

O humilde cotidiano de Manuel Bandeira

Davi Arrigucci Jr.

E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte.

Manuel Bandeira

La rue... seul champ d'expérience valable.

André Breton

1.

A compreensão da *atitude humilde*, fundamento do estilo maduro de Manuel Bandeira, é dos problemas mais complexos de sua obra. Traduzida num desejo de despojamento e redução ao essencial, tanto nos temas quanto na linguagem, ela nos desconcerta com sua simplicidade difícil de entender, "cristalizada" desde *Libertinagem* (1930), mas já anunciada em poemas anteriores.[1] Como questão essencial, pode ser encarada de diversos lados. Um decisivo é o da sua relação com a pobreza.

Trata-se, antes de mais nada, de uma postura depurada do espírito. E também de uma disposição para agir e significar, que acaba implicando um modo específico de conceber o poético e fazer concretamente o poema. Uma atitude estilística, enfim, em que o modo de ser se converte num modo de ver a vida e a poesia, numa concepção do fazer — fundação de uma poética. É este o termo que, na sua acepção original, parece caber à noção que Ban-

[1] Mário de Andrade se refere a *Libertinagem* como "um livro de cristalização". Ver "A poesia em 1930", em *Aspectos da literatura brasileira*, S. Paulo, Martins, s.d., p. 28.

deira tem do fazer poético: uma atividade do espírito, em momentos de súbita iluminação, concretizada em obras feitas de palavras. E trata-se de uma poética centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime.

Ao que parece, a década de 20 foi um período decisivo para a constituição dessa atitude fundamental, que marcará toda a obra posterior. De certo, ela não surge do nada, mas cresce lentamente e amadurece com a suavidade de um fruto ao longo do tempo — um fruto da experiência. Aos poucos, vai juntando sedimentos dispersos e, no calor de um momento, se cristaliza, moldada através do exercício repetido da linguagem como uma aprendizagem da expressão. E, ao mesmo tempo, se assemelha à prática de um artesanato interior, que se processasse como modelagem da subjetividade em sua relação com o mundo. E surge então com a naturalidade de um rio, capaz de espelhar as contradições da passagem e recolher o belo nas "profundidades tranqüilas": uma atitude única e intransferível de dar forma, que é ainda um jeito de ser, escorado na humildade como valor de fundo.

À primeira vista, estamos diante de um fato de ordem estritamente íntima e pessoal, que, no entanto, se constituiu em contacto com circunstâncias variadas e sempre dependeu delas para se configurar poeticamente. É como se o poeta tivesse criado uma postura receptiva, feita de modéstia e recolhimento, para agasalhar os fatos do mundo, a que respondem os poemas. Bandeira insiste várias vezes na tecla de que seria "um poeta de circunstâncias e desabafos"[2] e torna explícita, em trechos de sua prosa, sempre consciente de sua arte poética, essa postura básica, como nesta crônica de 1956, recolhida por Drummond em *Andorinha, andorinha*:

> "No fundo, sou, apenas, por força das circunstâncias, um simples poeta lírico, um poeta menor, que há uns cinqüenta anos não faz senão esperar a morte, cantando as grandes tristezas e as pequenas alegrias que a vida lhe tem proporcionado".[3]

E, pouco depois, acrescenta este aspecto igualmente decisivo:

> "(...) o poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um

[2] Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, Rio, Aguilar, 1958, vol. II, p. 107.

[3] *Andorinha, andorinha*, Rio, José Olympio, 1966, p. 17.

homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo cotidiano".[4]

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão de poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem, sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano. Ao contrário do que se poderia pensar, o poeta, ao construir o poema, não estará poetizando o cotidiano. Quando se leva em conta a herança parnasiano-simbolista de sua fase inicial, logo se vê que ele está mesmo é despoetizando a expressão, pelo acercamento ao prosaico e ao coloquial, de que o uso do verso livre é índice, no momento básico da libertação, representado por *Libertinagem*. Não se trata absolutamente de elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas de *desentranhar* aqui o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado. A pobreza se revela então como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema. Por isso, Casais Monteiro pôde falar numa "pobreza voluntária" do Bandeira maduro, e Álvaro Lins, em sua "pobreza fransciscana".[5] Para nosso poeta, a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano. Sua linguagem se liberta assim do estilo elevado da herança parnasiano-simbolista dos anos de formação, do poeta penumbrista dos primeiros livros, para se fazer um discurso mesclado, um *estilo humilde*, à sua maneira, de forma que a emoção alta e sublime, o "mistério poético", se ilumine num relance, em meio às palavras de todo dia.[6] Aqui se encontra a plataforma de lançamento do poeta maduro, a base de sua atitude criadora pessoal.

Situado perto do chão (afinal, humilde, *humilis*, procede de *humus*), ele abandona a posição de destaque do primeiro plano, contendo a função emotiva de sua linguagem: abandona o "gosto cabotino da tristeza", deixa de bancar o ser de exceção, marcado para o sofrimento, para se generalizar na forma poética, evadindo-se para o mundo e a vida, cuja poesia capta nos "raros momentos"

[4] *Ibidem*, p. 18.

[5] Cf. A. Casais Monteiro, *Manuel Bandeira*, Lisboa, Inquérito (1943), p. 50. E A. Lins, *Jornal de Crítica*, 1ª série, Rio, José Olympio, 1941, p. 41.

[6] Utilizo a expressão "estilo humilde" a partir de Erich Auerbach, "Sermo humilis", em *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. Milão, Feltrinelli (1970), pp. 33-67.

em que ela, poesia, se quer mostrar.[7] Nesse movimento, surge um sujeito evasivo que representa propriamente uma objetivação do Eu, uma ruptura das defesas e barreiras para o exterior. Um movimento que coloca Bandeira na já longa tradição da poesia moderna, que pode ser vista, conforme disse uma vez A. Breton, como a história das "liberdades que os poetas tomaram com a idéia do eu sou". Como "a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas", o poeta mantém uma "atitude de apaixonada escuta" diante do mundo — dos seres, das coisas e, sobretudo, das palavras comuns, executando uma espécie de jogo ou dança amorosa com o acaso: verdadeira *libertinagem*, em que o momento de revelação lírica se confunde com o relance erótico, capaz de desvelar a nudez sublime da amada inesperada. A poesia se dá, pois, no mesmo plano da materialidade do corpo, como uma autêntica "iluminação profana", um *alumbramento*. É quando se subverte a banalidade da existência, o lugar comum se muda num insólito mais real do que o real e se produz o estranhamento do novo; é então que se cumpre a arte de Bandeira para desentranhar o ouro da ganga bruta e surge o poeta "desconstelizador", conforme viu Haroldo de Campos.[8] Momento privilegiado, em que o salto de superação do Eu (o "Eu é outro") permite a conquista do exterior como interior e vice-versa, assim como do alto no baixo: instante de manifestação do sagrado em chão profano — epifania, plenitude instantânea da vida que se sustém por um fio, por milagre, diante da morte onipresente. Esta, *Belle Dame sans merci*, "Dama Branca", imagem da sedução e da dissolução do poeta, libertadora mor do Eu, figura ambiguamente familiar e distante, cotidiana e esquiva, foco e sumidouro do desejo, fundo negro de toda iluminação erótica e poética, é a convidada *natural* que se aguarda ao fim do dia nos versos inesquecíveis de "Consoada". Transformada em ameaça de cada dia, se faz companheira cotidiana, presença do radicalmente estranho na experiência de todo dia: condição do milagre da vida e da poesia, ela "que é o fim de todos os milagres", como se lê em "Preparação para a morte". Ao mesmo tempo, a poesia do humilde cotidiano trata a morte com a mesma naturalidade dos fatos comuns, que se integram à experiência, conforme a ordem natural das coisas. O efeito final é, para

[7] A expressão é do *Itinerário de Pasárgada*, p. 11 da ed. cit.

[8] H. de Campos, "Bandeira, o Desconstelizador", em *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, pp. 99-105.

sempre, contundente: no rosto das pobres coisas transitórias, o traço da destruição é outro sinal da beleza.

2.

O Modernismo, com uma série de características, sempre refletidas na consciência crítica de Mário de Andrade — o sentido da experiência coletiva, a confiança no presente, a coragem intelectual, a ousadia de experimentação, o próprio apego à realidade prosaica e cotidiana, e a preocupação social —, certamente deu espaço e poderoso estímulo para o grito de libertação que representou *Libertinagem*. Abriu comportas para a evolução interna do trabalho do autor, que, em parte, anunciava e, em parte, aprendia com o movimento, desenvolvendo-se, porém, sempre com resguardo pessoal, de forma sutil, mas constante. No *Itinerário de Pasárgada*, misto de confissão, comentário crítico e poética explícita de Bandeira, bem como no interior da obra, a partir de *A cinza das horas*, se verifica o processo de uma aprendizagem, que tem inúmeras faces. Quer dizer: até se constituir como uma postura estética definida e madura, a atitude estilística de Bandeira remete a uma história comprida, em cuja gênese mergulham raízes fundas e emaranhadas, difíceis de deslindar. É nessa longa história, que é rigorosamente a história de uma experiência artística e humana no sentido mais amplo, que o contacto direto do poeta com a pobreza material, sobretudo durante a década de 20, pode ter desempenhado papel importante, combinando-se a vários outros fatores. Basta pensar como elementos biográficos e da psicologia individual, da tradição literária e artística, e do contexto histórico-social podem ter pesado na configuração da sua atitude criadora e talvez ajudem a explicá-la.

Os exemplos desses fatores são muitos. No plano biográfico, a tuberculose que acometeu o poeta mal saído da adolescência pode ter tido algum desempenho na formação de sua atitude humilde. A doença obrigou Bandeira a um tipo especial de vida, em que a poesia foi chamada a preencher o espaço do ócio. A invalidez inicial, o tédio, a ameaça da morte, a cada dia, se enlaçam intimamente à experiência do jovem poeta. Ao mesmo tempo, ele teve de aprender a conviver com a enfermidade, ou ainda mais, teve de se entregar a um exercício de humildade para sobreviver, como confessa várias vezes, e isto de certo não foi sem conseqüências para o imaginário e

a prática do escritor.[9] Digamos que a tuberculose, se, por um lado, tolheu a ação, por outro, instigou o vôo da imaginação, solta no ócio; criou espaço para a disponibilidade da criação, ao mesmo tempo que amarrou o criador à disciplina ascética da sobrevivência, impondo-lhe, de quebra, temas como o da morte.

No plano da história literária, muitas leituras atentas e até contactos esporádicos podem ter contribuído no mesmo sentido. Na massa enorme de leituras, de que há referência no *Itinerário de Pasárgada*, nas crônicas e nos estudos literários, se pode perceber uma linha de força da simplicidade expressiva, fundamental para o ponto de vista que nos ocupa. Ela pode ser rastreada bem longe, no quinhentismo português (e mesmo antes, na poesia medieval), nos românticos alemães como Heine e Lenau, em Gonçalves Dias (de quem Bandeira enfatiza a simplicidade sublime na "Canção do exílio"), nos poetas simbolistas franceses, belgas e portugueses. Antonio Nobre, em cujo destino o jovem Bandeira viu espelhado o seu, e Cesário Verde são pesos marcantes. Mas, são sobretudo os franceses e belgas, e entre estes os de tom menor, dicção coloquial e corte irônico, os que mais interessam, de nosso ângulo de visão. Guy-Charles Cros, Laforgue, Maeterlinck e Apollinaire são referências constantes na formação do meio expressivo do poeta brasileiro. A elas se deve acrescentar a contribuição também poderosa dos italianos, que Bandeira leu nos anos que precedem a cristalização de sua atitude madura. São poetas crepusculares, que trabalharam contra a eloqüência dannunziana, e futuristas, como Sergio Corazzini, Palazzeschi, Govoni e Soffici. Deles pode ter também passado a Bandeira o gosto das "*povere tristezze comuni*", como se lê num poema de Corazzini, pelo qual nosso poeta diz ter-se apaixonado. A tudo isso se deve somar ainda o peso dos crepusculares brasileiros, contemporâneos dos anos de formação de Bandeira, como, por exemplo, Mário Pederneiras e, principalmente, Ribeiro Couto, penumbrista com gosto pelos simbolistas franceses menores: Samain, Jammes etc. Couto foi grande amigo de nosso poeta, seu companheiro chegado na década de 20, num momento decisivo para o Bandeira morador pobre e solitário do Morro do Curvelo, no Rio de Janeiro. Como no caso de Pederneiras, há nele uma sensibilidade suburbana, uma queda pelas coisas miúdas e banais, onde uma velha linha romântica, tão forte em Álvares de

[9] Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada*, pp. 54 e 56 da ed. cit.

Azevedo, parece que se reata e continua século XX a dentro, ganhando nova dimensão com Bandeira e o Modernismo.

Se certos motivos, temas e atitudes, relacionados com a pobreza, podem ser facilmente assinalados nesse amplo quadro da tradição literária, o que mais chama nossa atenção é a importância desta para a aproximação técnica do poeta brasileiro às formas de um estilo prosaico moderno. Vários dos poetas citados — sobretudo os de expressão francesa — tiveram papel de relevo no que o próprio Bandeira chamou sua "prática de aproximação" ao verso livre. Essa prática consistiu, principalmente, no contacto com a experiência do verso de Guy-Charles Cros, de Jules Laforgue, entre outros, e com "estranhos dessensibilizantes" (traduções em prosa, como as de Poe por Mallarmé; *menus*; receitas de cozinha; fórmulas de remédios; anúncios, etc.).[10] Com isto, pôde Bandeira ir além dos versos metrificados e rimados, rumo aos ritmos pessoais do verso livre, e mais: pôde ampliar o espaço do poético, dar com a poesia onde menos se espera, desentranhar o sublime na matéria e nas palavras mais humildes.

Ao buscar a direção do despojamento, do interesse pela pobreza e pelo prosaico (este, uma linha de força desde Baudelaire, como é sabido), Bandeira poderia estar retomando ainda uma tendência difusa nas artes européias do princípio do século, precisamente em artistas que, como ele, tinham raízes no Simbolismo. Penso, por exemplo, no caso de Rilke, o do *Livro das Horas* (1903), onde aparecem "expressões de humildade franciscana",[11] e no Picasso de fase inicial, o pintor da *Gente pobre à beira-mar* (1903), da inacabada *Morte de Arlequim* (1905), dos *Saltimbancos* (1905).

Quando se pensa, portanto, no conjunto da tradição literária e artística como fator explicativo da atitude humilde do poeta brasileiro, os problemas se expandem e fica a dificuldade de apreensão profunda de sua gênese, pois as raízes intrincadas da questão parecem escapar sob a terra. Mais próxima, a circunstância concreta da pobreza material do poeta, tal como se mostra na década de 20, lança um novo desafio, agora no plano do contexto histórico-social brasileiro. A questão envolve uma situação de classe social: um poeta, vindo de uma família tradicional do Nordeste, da "aristocracia" rural, se identifica, em determinado momento, com uma postura humilde. E de novo se coloca uma questão de poética: como um fato de natureza social, extraído da vida concreta de Bandeira, pode se transformar num componente interno da obra lírica, aparentemente refúgio do sujeito solitário.

[10] Cf. *Itinerário de Pasárgada*, p. 33 da ed. cit.

[11] Expressão de Otto Maria Carpeaux sobre Rilke. Cf. *História da literatura ocidental*, Rio, O Cruzeiro, vol. VI, 1964, p. 2801.

De um lado, temos a história pessoal de uma mudança, que implica o processo social. De outro, um movimento interno de constituição do estilo e da estrutura da obra. O modo de articulação do aspecto social com o formal se torna, então, o ponto decisivo da interpretação crítica. Sem desprezar o peso de outros fatores na gênese da atitude do autor, parece residir aqui um aspecto essencial para a compreensão da atitude estilística do poeta, pois aqui aparece em sua plenitude o problema de uma poesia de "circunstâncias e desabafos".

Sendo Bandeira um lírico "tão intratavelmente individualista", como o definiu certa vez Mário de Andrade, fica evidente o paradoxo de querer abordá-lo por este ângulo, que, no entanto, é o paradoxo central de sua forma. O próprio poeta parece ter resistido a isso. Referindo-se aos poucos exemplos de "emoção social" em sua poesia, reconhece seu desejo intenso de participação, mas acaba por se considerar "poeta menor", como se não desse para tanto.[12]

Ora, essa designação de "poeta menor" apenas recoloca o problema. Sempre repetida ao longo da obra em prosa, procede da mesma atitude humilde, marca profunda de sua fase madura. Os exemplos esparsos de "emoção social" do poeta, na verdade, são poemas em que a pobreza aparece como objeto da representação literária, isto é, como um assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia. Mas não é como tema que a pobreza aqui importa. É essencialmente no modo de representação que se afirma sua importância fundamental: concebida como um valor ético de base, um modo de ser exemplar, a humildade se converte ainda num princípio formal do estilo. É, então, no modo de ser mais íntimo da linguagem poética, no coração da lírica, que o social surge como uma dimensão decisiva: a relação com a pobreza passa a ser um fator interno da estruturação da obra. Para se compreender um pouco essa passagem, é preciso voltar ao eixo central das relações entre o Eu e as circunstâncias. Nos termos de Bandeira, essas rela-

[12] Ver *Itinerário de Pasárgada*, p. 84 da ed. cit.

ções podem ser vistas, no momento de constituição de sua atitude madura, como um processo que envolve o Eu, o quarto e a rua.

3.

1920 marca, para Bandeira, "o momento mais inesquecível": a morte do pai. Era este o último amparo com que contava o poeta doente, vivendo o drama irônico da espera da morte que não vinha: "Porque eu não tinha medo de morrer, bem entendido, se no transe tivesse na minhão mão a mão de meu pai".[13] E, como no poema "A Dama Branca", a morte engana: "Não morrerei com a mão na de meu pai. Ele é que morreu com a sua na minha. Eis o meu momento mais inesquecível".[14]

Desamparado e só, Bandeira se muda da Rua das Laranjeiras para a Rua do Curvelo, onde passará treze anos decisivos de sua carreira literária. Ali escreverá três livros de poesia: *O ritmo dissoluto, Libertinagem* e, em parte, *Estrela da manhã*; e mais um de prosa: *Crônicas da Província do Brasil*. Ali, sobretudo, amadurecerá: "A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou".[15]

A mudança para "o velho casarão quase em ruína", no alto do morro do Curvelo, ganha então a força de um momento simbólico na vida do poeta, com reflexos profundos em sua atitude, espelhada nos poemas. Representa, em primeiro lugar, o encerramento, para Bandeira, da convivência em família, que lhe dará, no entanto, pela reconstrução da memória, um espaço temático central. Na sua nova moradia ("quase em ruína") se condensa e exprime a história de sua família até ali: uma linha de progressiva decadência financeira, agravada durante a guerra, e de queda de nível social, pontilhada ainda por uma sucessão de mortes, que a foram desfalcando de seus membros e reduzindo-a implacavelmente, até sobrar, no ponto final, o poeta já pobre, longe da terra natal e da infância feliz, completamente só. Situado, por fim, ironicamente no alto, descobre o que se passa embaixo, os movimentos da pobreza e com ela, no nível da rua, redescobre a infância: "Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casa-

[13] Cf. *Andorinha, andorinha*, p. 40.
[14] *Ibidem, loc. cit.*
[15] Cf. *Itinerário de Pasárgada*, p. 52 da ed. cit.

rão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância".[16]

Deste modo, nos anos passados na Rua do Curvelo, se pode perceber um movimento de concentração da experiência do poeta: são anos de recolhimento e recomposição das reminiscências. Mas, ao mesmo tempo, se nota também um movimento de expansão de sua experiência, aberta para o mundo novo do cotidiano, achado na rua: "A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo".[17]

Talvez o poeta tenha subestimado um pouco o clima modernista em que já vivia (é por esse tempo que conhecerá pessoalmente Mário e outras importantes figuras do Modernismo), mas é verdade que Ribeiro Couto percebeu a importância daquela abertura para o mundo objetivo da rua: "Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua".[18]

A descoberta se dá como uma "evasão para o mundo",[19] o que permite, no plano da poesia, uma superação dos antagonismos, sem perder o acúmulo da experiência sofrida. Há um reconhecimento do outro, um resgate da dor na miséria alheia e comum, um sentimento fraterno de comunhão no trágico da existência cotidiana, permitindo o movimento de identificação e objetivação do Eu. Assim, numa situação pessoal propícia, identificado com os seres humildes, Bandeira aprende a olhar o mundo perto do chão.

[16] *Op. cit., loc. cit.*
[17] *Op. cit.*, p. 51.
[18] *Op. cit.*, p. 52.
[19] A ótima expressão é de Sérgio Buarque de Holanda, "Trajetória de uma poesia", em M. Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. I, p. XXIV.

Essa nova postura diante do mundo e da poesia se torna, no âmbito do poema, uma *atitude estética*, que independe de qualquer relação direta com fatos biográficos do autor para se manifestar. No admirável "Poema tirado de uma notícia de jornal", de *Libertinagem*, que é dos textos mais fortes e pessoais de Bandeira, como observou Mário de Andrade, o Eu permanece ausente na breve história de um pobre diabo que enfrenta a morte:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro
da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no Bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu
afogado.[20]

O poema, com argumento narrativo supercondensado, começa por uma caracterização paradoxal, porque acumula atributos sem definir a figura de que trata (um antecessor possível de "O operário em construção", de Vinícius, e do "Pedro pedreiro", de Chico Buarque). Sem características precisas, João Gostoso, sem nome próprio, sem moradia ou emprego definidos, como numa folha de ocorrência policial, virada do avesso pela indeterminação, cumpre implacavelmente seu destino para a morte. Numa descida inevitável e sem explicação, como a de uma pedra que rola morro abaixo por necessidade física, ele também se precipita nesses versos livres sem pontuação. A passagem do ritmo lento dos versos iniciais, longuíssimos, para os seguintes, curtíssimos, imita, na expressão, este movimento, enfatizado até visualmente pela oposição entre a verticalidade rápida dos curtos e a horizontalidade espraiada dos longos, no princípio e no fim. Algo da dança de morte de João Gostoso se imprime nas angulosidades do ritmo do poema como um todo: um movimento que, do caos da vida sem rumo certo (Babilônia), se precipita no caos das águas finais. João desce do morro da Babilônia — espaço confuso da miséria anônima, situado ironicamente no alto como o famoso jardim suspenso —, para se matar na Lagoa Rodrigo de Freitas — espaço abaixo e, contraditoriamente, lugar de riqueza no Rio de Janeiro. A inevitabilidade é trágica e se desfecha, após momentos de êxtase, de uma alegria

[20] *Estrela da vida inteira*, Rio, José Olympio, 1966, p. 117.

dionisíaca, expressa de forma ritual e dramática, nos versos dissílabos de acentuação simétrica que precedem o desenlace: "Bebeu/Cantou/Dançou".

Os elementos narrativos e dramáticos aparentemente dominam o texto, sem que se perceba, à primeira vista, a presença do sujeito lírico. Este, no entanto, transforma por sua escolha subjetiva e pela forma contida e ambígua da linguagem, uma informação jornalística e rotineira de suicídio, num elemento de experiência íntima: contados com despojamento ascético, os fatos que sintetizam uma vida adquirem uma ambígua ressonância, que o leitor deve interpretar. A informação não se esgota, como é de sua natureza, nos fatos: a narrativa brutal se adensa numa situação simbólica de valor geral, de forma que percebemos um complexo destino humano, ferido pelo trágico, velado sob o anonimato da banalidade cotidiana. O mistério poético brilha oculto na existência humilde de todo dia, onde o olhar conivente do poeta o desentranhou.

4.

A aproximação do poeta à rua não se fará nunca, porém, diretamente, com a disposição de quem se entrega de braços abertos ao que der e vier. Bandeira se recolhe sempre, com pudor, com reserva, preferindo integrar o acontecimento externo ao seu modo de ser. O que é ostensivo e gritante aparentemente o choca, e, embora seja capaz da visão mais desabusada, franca ou cruel, tende à contenção, capaz de potenciar o sentido. Seu contacto com o exterior, mediante a observação ou escuta atenta e sensível da vida cotidiana, que reponta igualmente nas crônicas, se dá pausadamente, na tranqüilidade, através da experiência do ser solitário que, antes de tudo, observa, ouve, medita e incorpora, se é o caso. Ao longo de toda a obra, o poeta parece mesmo situar-se preferencialmente na posição de quem olha ou escuta. E de quem olha ou escuta de um espaço especial, de onde se descortina o mundo lá fora: o espaço do quarto.[21] Nele se produz muitas vezes o contacto, a alquimia em que o mundo se reorganiza segundo uma lógica interna da imaginação poética, capaz de transfigurar radicalmente os fatos de fora, os

[21] Ver as observações de Gilda e Antonio Candido sobre a "reorganização progressiva dos espaços poéticos em Bandeira", em sua "Introdução" à *Estrela da vida inteira*, p. lv.

retalhos do dia-a-dia, entrados janela adentro, como na aparição fantasmagórica do "Noturno da Rua da Lapa". Mas é também o receptáculo da vida miúda e comum, a concha de ressonância dos ruídos do cotidiano, como no "Comentário musical", onde, aberto para a grandeza e altissonância do mundo, recebe e registra, em estilo simples, um "silvo agudo de sagüim".

O apego ao quarto é tão forte e reiterado em Bandeira, que parece constituir o espaço principal da experiência. E sugere o hábito do doente, obrigado ao resguardo constante e cuidadoso, ao retraimento, ao receio da exposição excessiva. Mas logo, se torna o espaço imaginário, com força para se sustentar sozinho, "intacto, suspenso no ar", após a demolição da casa, como se lê na "Última canção do Beco". Vira uma imagem tão poderosa, que, mesmo sem que haja referência explícita a ele, se percebe sua presença virtual, como no caso do "Poema só para Jaime Ovalle". Na verdade, pela reiteração, acaba por se associar ao espaço da interioridade do Eu, como se fosse um casulo da consciência, em cuja intimidade se recolhem imagens do mundo, se coletam lembranças, o poeta se encontra consigo mesmo e dá asas à imaginação.

Tão ligado à intimidade reservada, se insinua aparentemente como refúgio solipsista, mas é de fato, para o poeta maduro, o lugar de mediação nas relações entre o Eu e o exterior. Posto em confronto com a rua, se mostra como espaço de um movimento de superação do sujeito solipsista, pelo qual se realiza a objetivação da experiência pessoal. Assim, no "Poema só para Jaime Ovalle", se dá uma espécie de dialética entre o espaço de dentro e o de fora. Como vasos comunicantes, o quarto do Eu solitário — espaço da interioridade — e o dia chuvoso lá fora — espaço da natureza — se opõem e se interpenetram, da mesma forma que o passado se deixa recolher, pela memória, no momento presente da contemplação. Movimento e duração permitem a transfusão dos opostos e se revelam como o fluxo subjacente à imagem iluminada que o poema condensa e resgata.

É desta intercomunicação entre o quarto e a rua que parece nascer a atitude definitiva do poeta e, mais uma vez aqui, se revela o papel decisivo que pode ter desempenhado no processo o contacto com a pobreza.

Em 1933, Bandeira deixa a Rua do Curvelo para se fixar na Morais e Vale, "uma rua em cotovelo, no coração da Lapa". Há um reforço do "sentimento de solidariedade com a miséria", pois ocorre uma aproximação ainda maior da gente e do trabalho humilde, de novo espelhada na situação espacial do poeta: "Da janela do meu apartamento em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo embaixo, onde vivia tanta gente pobre — lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés".

Alguns anos mais tarde, na *Lira dos cinqüent'anos* (livro novo, incluído na primeira edição das *Poesias Completas* de 1940), Bandeira publica um de seus poemas de "emoção social", "O Martelo", sem dúvida do tempo da Morais e Vale, como parecem atestar as prováveis alusões à "rua em cotovelo" (no primeiro verso) e ao Convento do Carmo:

As rodas rangem na curva dos trilhos
Inexoravelmente.
Mas eu salvei do meu naufrágio
Os elementos mais cotidianos.
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite
No cerne duro da cidade
Me sinto protegido.
Do jardim do convento
Vem o pio da coruja.
Doce como um arrulho de pomba.
Sei que amanhã quando acordar
Ouvirei o martelo do ferreiro
Bater corajoso o seu cântico de certezas.[22]

Desde o primeiro verso, estamos sob o signo do inevitável, e se faz impossível escapar ao impacto do poema como um todo. Síntese de uma totalidade, condensação poderosa de uma experiência, cuja complexidade se impõe desde logo, sua expressão, contudo, se concentra num simples instrumento do trabalho humilde: o martelo. De novo, o desafio da simplicidade.

[22] *Estrela da vida inteira*, p. 156.

Feita a leitura, se percebe de imediato que a palavra que serve de título adquiriu muito mais significado do que o comum, mediante certas relações internas do desenvolvimento do poema. A forma através da qual, no corpo do texto, se processa essa condensação do sentido, sob o signo banal, se torna o problema da interpretação. Convém ir por partes.

O poema começa por se impor pelo som. Antes de tudo, por palavras ou expressões que exprimem modalidades de som e pontuam seu desenvolvimento, de modo simétrico: no princípio, as "rodas rangem"; no meio, "o pio da coruja", associado, pela doçura, com o "arrulho de pomba"; no fim, o "cântico" do martelo do ferreiro. Passamos, assim, de um ruído maquinal estridente, a um som animal marcado pela doçura e, por fim, a um som harmonioso, ligado ao universo do trabalho humano, em que há ainda um eco do sagrado: o termo "cântico" tem algo de excelso e remete às formas primitivas da lírica, como os hinos em louvor da divindade, evocando a tradição bíblica.

No meio, "o pio da coruja" não se mostra pelo lado sinistro e agourento, tão comum na tradição popular, o que o tornaria anúncio do trágico, prendendo-o à sugestão de catástrofe inevitável. Isto é, ele não reitera, como indício, a ameaça contida na primeira estrofe, onde a idéia de inevitabilidade trágica está enfatizada, pelo corte e destaque, em todo um verso, da circunstância inexorável, associada à estridência do ruído maquinal. Ao contrário, "o pio da coruja", pela doçura, é base de uma comparação com o "arrulho da pomba". Dessa forma, se desvia do sentido comum, para sugerir a integração harmoniosa no ambiente, onde, apesar da insinuação contínua da ameaça ("Dentro da noite / No cerne duro da cidade"), o Eu se sente protegido. Ameaça sabiamente reforçada, no plano da expressão sonora do poema, pela aliteração "dura" das consoantes dentais (/d/ e /t/) e pela aliteração discreta do /r/, que faz ainda ecoar, no princípio da segunda estrofe, a estridência ameaçadora do rangido das rodas e dos erres dos primeiros versos — gritantes nas sílabas fortes do ritmo:

As Ródas Rángem na CúRva dos tRílhos
InexoRávelménte.

A pomba, termo da comparação, traz consigo o poder sugestivo de uma imagem convencional de ressonância arquetípica. Associada à simplicidade (nos Evangelhos), ao Espírito Santo (na tradição cristã), ao anúncio da paz, da harmonia, da superação da

catástrofe (como na lenda de Noé), evoca um leque de conotações bíblicas, como a palavra "cântico", à qual se liga diretamente no *Cântico dos Cânticos*, de Salomão: chama-se à amada "pomba minha", "porque tua voz é doce".[23] No texto, tais conotações se potenciam pela contigüidade do espaço religioso do convento, de onde procede o pio da coruja. Precisamente, no poema, a imagem parece prender-se de um lado, à superação do "naufrágio" do Eu, pela via da simplicidade: o resgate dos "elementos mais cotidianos". De outro, anuncia e prepara a transformação radical do ruído próprio do martelo em "cântico". Trata-se, pois, de um signo de passagem ou mediação, através do qual se processa a transformação do ruído ameaçador do início na harmonia plena do fim.

Nos extremos, as imagens sonoras, rangido e cântico, ganham agora implicações mais fundas e nítidas. As rodas introduzem o movimento e o rangido de modo implacável. Elas se destacam, como parte de um todo (o bonde), e esse deslocamento da visão sobre o detalhe, índice do movimento, cria uma metonímia do curso ininterrupto: algo que se move quase por necessidade física (a noção de *ananke* dos gregos paira aqui sobre o sentido). Esse curso bruto e inevitável das coisas, sugestão do trágico, implicando tempo e existência, se manifesta agudamente pelo rangido "na curva": espaço da ameaça, pela incógnita que o desconhecimento do outro lado envolve, como uma imagem espacializada do futuro incerto. A referência a "naufrágio" explicita a ameaça trágica, que já se concretizou na existência do Eu, sitiado agora no quarto, destroço flutuante no fluxo do tempo, onde se resume o passado pela memória e se salvam "os elementos mais cotidianos". A ameaça da destruição é permanente, mas o poeta parece ter encontrado o caminho da superação, como o restante do poema atesta.

Embora continuamente ameaçado (a "noite", o "cerne duro da cidade"), o Eu se sente protegido, ao descobrir, levado pela imagem doce e harmoniosa da simplicidade (o pio da coruja feito arrulho de pomba), no espaço social da cidade (onde, afinal, se insere e se protege o quarto), no meio do cotidiano ("amanhã quando acordar"), a imagem ao mesmo tempo humilde e alta do trabalho humano, dada pelo martelo do ferreiro.

Destacado como as rodas, a que se opõe, numa metonímia, o martelo, instrumento da atividade miúda, mas também constante do ferreiro, acaba ganhando a força de um símbolo, com poderosa

[23] Cap. 2, vers. 14.

carga de significação: por ele, se afirma, corajosa, a vida pobre e resistente contra as catástrofes que a ameaçam.

Neste confronto entre a ameaça inevitável de destruição e a fragilidade da resistência humana, pelo trabalho cotidiano e humilde, Bandeira de certo resgata um sentido de sua própria arte poética: a função social de sua palavra fraterna, solidária com a pobreza. Nisto sua poesia parece encontrar uma razão de ser, pois o poeta se sente amparado na experiência comum com os outros homens e pode reconhecer na força da fraqueza um poder paradoxal de expressão. Mas, ao mesmo tempo, nisto se revela também sua consciência aguda da fragilidade da vida, suspensa por milagre, mais perceptível na miséria, diante do poder da morte. E aí se compreende que sua atitude humilde é a marca profunda de uma ironia trágica.

Riqueza de pobre

Telê Porto Ancona Lopez

No princípio foi a solidariedade do católico com todos aqueles diretamente atingidos pela Grande Guerra, solidariedade manifesta no pacifismo humanista de *Há uma gota de sangue em cada poema,* em 1917. Com a gota devidamente pingada sobre cada título pelo jovem Mário... Sobral, esta "obra imatura" vale, todavia, como o ponto de partida de um poeta para quem o compromisso com o homem sempre se manteve estreitamente ligado à consciência do arte-fazer. Ex-aluno de belgas e franceses no Colégio N. Sra. do Carmo, chorava "pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo",[1] procurando pelos caminhos novos, quiçá revelados pelos maristas, novas opções. Novas, em termos de Brasil: o unanimismo de Jules Romains, a multiplicação das vivências do poeta solidário de Verhaeren, Claudel, católico renovador do verso, Francis Jammes, cristão bucólico, cultor do cotidiano.[2] Congregado mariano e admirador do socialismo utópico, Mário de Andrade, mergulhado na compaixão intelectual, acompanha a dor de franceses e prussianos, revolta-se contra a ambição de Guilherme (a causa do conflito!) e, na trilha de Guerra Junqueiro cenvertido, afaga os "simples" — a criancinha na neve, o "cândido velhinho" — enquanto o refrão dobra desolado:

"— Em Reims, os sinos não badalam mais!".[3]

[1] Apesar de pronto o livro, o autor sentiu-se na necessidade de explicar sua posição, pois o Brasil havia entrado na guerra. Fez imprimir uma "Explicação" e anexou-a ao volume; ali está a frase citada.

[2] Estas leituras de MA podem ser acompanhadas em sua biblioteca, hoje no Instituto de Estudos Brasileiros — USP.

[3] "Natal", *in Há uma gota de sangue em cada poema,* São Paulo, Pocai, 1917, p. 37.

Pobre do homem que se degrada guerreando; a poesia é lástima e repto... mas, sobre os pobres por força das contradições sociais, Mário não se debruça ainda. Sobre seu país, tampouco. Não se afirma ainda como brasileiro, a começar pelo pseudônimo escolhido. Esforça-se no respeito ao vernáculo, mesmo arriscando onomatopéia e cinestesias; busca o rigor na apresentação do espaço europeu. É, contudo, paradoxalmente, um brasileiro em sua procura: parnasianismo, penumbrismo, modernização poética já ultrapassada na Europa, misturam-se sob a batuta do ideal cristão que crê altissonantemente na paz, "divina geratriz do riso", garantida pela fraternidade que prega condoreiro.[4]

"Obra imatura", sem dúvida; entretanto, no unanimismo tardio, na coerência procurada pelo católico, na comunhão da dor, estão as raízes de Mário de Andrade modernista-moderno de 22, captando contradições; do sistematizador da "literatura de circunstância", da divisão Malasarte-esteta vanguardista, Belasarte-narrador comovido, compartilhando a tristeza e a mediocridade do subúrbio paulistano, Belasarte-Carlitos. Estão as raízes da narração do foco ágil, dialogizadora, do narrador capaz de se expressar no feminino com Fräulein, ou do narrador que "desgeografica" em sua linguagem para, absorvendo o popular, fundir Brasil. Aquele que desejou *ficar com, ao lado de,* poderá em 1928 criar uma rapsódia e, mais tarde, desenvolver a "poesia ação" e o jornalismo-reflexão em *O banquete* e *Vida do Cantador.*

Com os pobres de... São Paulo

Em 1922, o salto para o modernismo consolidado em *Paulicéia desvairada* ilumina um Mário de Andrade moderno, unindo renovação, experimentação, à análise não mais ingênua de seu tempo. Em São Paulo, com a ajuda das vanguardas deglutidas, descobre Brasil, mundo, contradições, donos e dominados. Fundiu Verhaeren a Whitman, grande mestre de todos os modernistas. Homem clivado do século XX, arlequim e tupi, aceita sua clivagem, sublimando-a na multiplicação do ser, transformando seu discurso unívoco em discurso polifônico, arlequinal e plural, apto para acolher outras vozes, notadamente a voz popular. Admite o

[4] Em "Exaltação da paz" os versos 66-77 glosam Castro Alves de *O livro e a América* (*op. cit.*, p. 10).

progresso, querendo até acertar o relógio de nossa arte, mas não se esquece de cobrar um progresso integral, não apenas técnico, da humanidade. Percebe o poder do capitalismo devorador garantindo a São Paulo o *status* de metrópole tentacular. O tempo passou marcado pela leitura copiosa e crítica; trouxe a incorporação das conquistas do *Manifesto técnico* e o repúdio à ideologia do futurismo. Dadá, cubismo, neoclássicos, revistas de meia Europa foram parar nas mãos do congregado mariano corajoso. Estudou o alemão para ler o expressionismo e ali pôde, creio, aprofundar, livrando-se de dogmas e preconceitos, seus anseios de participação e solidariedade ao descobrir o pulsar da angústia, os pobres e explorados, os "deserdados da sorte", os labirintos do sofrer humano. Esses motivos, traços do século, estavam, é claro, também na São Paulo microcosmo, à espera de serem trabalhados. Além disso, Mário de Andrade faz questão agora de ser brasileiro: procura a identidade nacional.

No livro de 1922 duas posturas se distinguem na abordagem das camadas populares. A primeira é a constatação das contradições mais evidentes. Recolhendo e sobrepondo, na simultaneidade, imagens de trabalho ou de carência na metrópole — costureirinhas no frio, prisão do bobo de rua, o tuberculoso, etc. — o poeta está consciente de sua superioridade de classe... ou de cultura, amargo em seu lirismo, veemente/irreverente em sua sátira. É porém aquele que se inclina, receptivo, ilusoriamente maior em seu saber e sentir de burguês rebelado. Que se faz trovador de sua dama Paulicéia, Dulcinéia pouco idealizada, indiferente ao quixotismo da loucura-lucidez de quem tem consciência de suas razões de poetar. Casando-se com ela, o compromisso com os desvalidos frutifica inutilmente no despojamento da filha monja, a Solitude das Plebes.

A segunda postura é a da revelação das contradições escondidas, envolvendo a contribuição do pobre e do oprimido, os quais, em determinados momentos, são os mais ricos, os que têm mais, para fruir e dar.

Pobre poeta!

A apreensão expressionista do submundo da cidade, os "Tableaux parisiens" de Baudelaire ecoaram, por certo, na descoberta dos párias feita pelo tupi do alaúde. Mais interessante, entretanto, é ver como o poeta se coloca ao trazê-los para *Paulicéia desvairada*

nas horas da noite, parcela do dia em que liberta sua libido.[5] Em "Noturno", a alucinação e o delírio levados para o discurso poético nas imagens e metáforas, no verso harmônico, na polifonia que resgata sensações, associações, contrapõem à sensualidade do poeta presa à idéia, à inquietação de espectador, o comportamento dos livres da noite — prostituta, malandro bêbado, cantor:

"Mas eu... estas minhas grades em girândolas de jasmins,
enquanto as travessas do Cambuci nos livres
da liberdade dos lábios entreabertos!...
(...)
"Mas sobre estas minhas grades em girândolas de jasmins,
o estelário delira em carnagens de luz,
e o meu céu é todo um rojão de lágrimas!...".[6]

Sobre os desgarrados da Fortuna, com a força do tango que exalta os tipos do *bas-fond,* recai a cobiça valorizadora de quem se aturde, sorve baudelairianamente perfumes e cheiros da noite pesada e quente, com luzes antitéticas, às avessas, e "trevas cor de cal".[7] A cobiça de quem se vê fascinado e não transpõe o fosso. Nessa angústia está a visão nova do poeta: não é compadecida, paternalista ou moral. Pesa-lhe a moral de sua classe e de sua fé quando se detém nas figuras e tipos — *fleurs du mal* — que gozam de uma liberdade que ele, *poeta,* não possui, a da sensualidade sem os grilhões da censura. "Noturno" é plasticamente trabalhado como a tela de um expressionista: tons fortes, puros, roxos, amarelos, sínteses no branco, pinceladas bruscas, corte, deformação no *close,* superfície inacabada na pontuação aberta das reticências do verso

[5] O dia está bem dividido na poesia de MA: a manhã é a hora do fazer, agir; a tarde, a da criação artística ("Louvação da tarde") e a noite, a vez da libertação das forças do inconsciente.

[6] "Noturno", *in Paulicéia desvairada,* São Paulo, Mayença, 1922, versos 39-41, 46-48, pp. 94-95.

[7] O verso "Luzes do Cambuci pelas noites de crime...", quando repetido, torna-se exclamativo... Baudelaire em "Crepuscule du soir", poema de "Tableaux parisiens" (*Les fleurs du mal,* ed. com estudo de T. Gautier, Paris, Calman Lévy, s.d., p. 273; obra na biblioteca de MA, com anotações marginais suas) classifica a noite: "soir charmant, ami du criminel" e vê os demônios soltos no ar ... Entretanto, conclui o poema lastimando aqueles que não conheceram a "douceur du foyer". Cabe lembrar que não estou comparando a poesia de Baudelaire à de Mário de Andrade e sim focalizando a posição de ambos; o primeiro, considerado vanguarda e moderno por Benjamin por seu interesse pelo mundo marginal, não põe em cheque, contudo, sua condição de privilegiado. Era, sem culpa!

harmônico. O poeta não mais acompanha, sofrendo *com* e *pelos* outros. Sofre por ele próprio; é *ele* o marginalizado no instante em que desvenda e compara seus impulsos e sensações aos que adivinha na alma dos entes da noite. Chega perto do pobre e o vê... rico!

Mário é o modernista que experimenta com espírito de vanguarda, consciente de seu programa e o moderno que vai além da contestação dos cânones estéticos quando se empenha em captar outros modos de ser e ver, fora dos padrões estabelecidos pela ótica burguesa. Esta faceta do submundo da cidade, marcadamente paulista e brasileira em "Noturno", garante uma ruptura maior: o reconhecimento, em um estrato dos dominados, de uma dimensão que os dominadores — ou mesmo os que alucinam lúcidos, poetas — não possuem. O poeta avança, comunga, mas está tolhido; não pode vivenciar efetivamente sua sensualidade. Assim, o primitivismo, mais que um ponto do programa modernista, fica redimensionado num entendimento mais profundo, mais dialético. A aproximação whitmaniana foi um ponto de partida; não toca apenas o outro: resgata semelhanças, decalca diferenças e nelas, o sofrer com o conhecimento do eu. Essa é, sem dúvida, uma postura, uma escolha estética e ideologicamente mais crítica que a empatia compassiva. Deixa implícitas as limitações que uma classe — privilegiada! — impõe a si própria; sublinha traços do ser humano que a sociedade nega e relega ao pária, ao mundo do pobre mais pobre. É, de algum modo, postura que desagrava o rejeitado.

Um refrão de bom caráter

Na esfera da contribuição que o poeta recebe do pobre — ou do povo — está um trunfo de renovação em *Paulicéia desvairada.* É, ainda em "Noturno", o aparecimento da voz de rua, reverenciada no refrão:

"Batat'assat' ô furnn! ...".

Voz do imigrante italiano, vendedor de rua, pobre, surge não como um documento curioso, porém como uma dimensão de arte, música e poesia do povo, em discurso direto, parte integrante do clima captado. Não interessou aqui ao trovador da Paulicéia a dimensão do trabalho na figura do imigrante. Ela foi absorvida pelo pregão-criação, sonoridade desejada, marcando e reinterando, no fechamento progressivo das vogais, a densidade, o peso da noite. Refrão utilizado de forma simétrica, é mais significativo que o farrapo do

canto do mulato repetido entre aspas pelo poeta. Faz a própria voz da noite, autônoma e destacada, escandindo a simultaneidade e organizando estruturalmente o poema. A cada aparecimento seu, seguido pela repetição da primeira estrofe de "Noturno", o tema se aprofunda, a sensualidade do poeta se exaspera, crescendo até o ponto em que o retomar esperado é substituído pelo refrão do livro — "Arlequinal! Arlequinal!" — soma de todas as fusões e contradições do trovador e da cidade. O pregão do pobre tornou-se, pois, a contribuição de música que enriquece a obra, preludiando a grande assimilação de ritmos e estruturas poético-musicais populares que conduzirá, na seara erudita, a primeira grande meditação de Mário de Andrade sobre o Brasil, *Clã do Jaboti*. A riqueza do pobre concorre para diminuir a distância entre o popular e o culto, distância de classe, menor agora, no tecido da poesia. Diminuir ou fazer pensar?

A presença do popular firma criticamente o poeta culto em *Paulicéia desvairada* e será um de seus grandes sinais ao longo de toda a obra poética. Na expressão popular é que Mário de Andrade conseguirá para *Café* o verso de tom profético, apocalíptico, para comandar a resposta revolucionária do oprimido; verso que foi buscar na tradição do índio e do brasileiro. Dá-lhe o destaque de um grito, através das maiúsculas:

"EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Os homens serão unidos
Si a terra deles nascida
For pouso de qualquer cansaço.
(...)
"EU SOU AQUELE QUE DISSE:
Eu sou a fonte da vida
Não conta o segredo aos grandes
E sempre renascerás".[8]

[8] "Café", *in Poesias completas*, São Paulo, Martins, 1955, p. 486.

Oswald de Andrade, a luta da posse contra a propriedade

Maria Eugenia Boaventura

A investida contra o modelo patriarcal de sociedade sustentado na propriedade de objetos e de bens culturais cunhou toda a obra de Oswald de Andrade. Na década de 20, pesquisando sugestões para um novo sistema, Oswald estabeleceu pilares diferentes: Estado sem classes, direito materno, abolição da propriedade privada. Pregou em tom de Manifesto o desejo de volta a uma espécie de Idade de Ouro, o Matriarcado de Pindorama ("Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente"./ "Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários"). Antes, consolidara com a poesia pau-brasil e a prosa de *João Miramar* um processo de criação peculiar e à primeira vista pobre, porque centrado na incorporação de material já pronto e trabalhado ("A riqueza dos bailes e das frases feitas").[1] Na trilha das manifestações da Vanguarda estética do início do século, engajou-se na denúncia e na crítica ao mito da propriedade, radicalizando os exercícios de experimentação estética, de renovação da linguagem e os processos de transgressão da dinâmica constitutiva da obra de arte. O trabalho com a linguagem (por exemplo, a prática da colagem, da citação, o recurso à paródia, ao cômico e ao trocadilho) particularmente desmistificou o conceito de propriedade da tradição cultural, ao tratá-la como uma brincadeira, melhor dizendo, como um jogo.[2] A anarquia brincalhona do lúdico

[1] Em "Marco Zero de Andrade" (*O Estado de S. Paulo*, 24 out. 1964, Supl. Lit.), D. Pignatari observou que a poesia de Oswald é a "poesia da posse contra propriedade", em virtude de incorporação de elementos da vida cotidiana da época e do despojamento da construção.

[2] A realização deste texto foi fundada na literatura do trabalho de F. Masini, *Dialettica dell' avanguardia*, Bari, 1973.

serviu de meio de divulgação por excelência de suas novas idéias e de instrumento de discussão da relação posse-propriedade. Na fase histórica do Modernismo essa crítica emergiu no plano conceitual, muito de passagem em trechos da *Revista de Antropofagia* ("O Brasil é um grilo de seis milhões de km quadrados talhados..." / "A posse contra a propriedade"); informalmente, no corpo da revista o assunto voltou à baila por meio de aforismas ou através de citações do tipo: "A nossa teoria da posse contra a propriedade. O contato com o título morto. O grilo". Prioritária naquele momento do debate foi a dessacralização do objeto artístico e do seu modo de concebê-lo, daí a insistência na paródia-colagem que se constituíra em módulo construtor da poesia pau-brasil e da dupla *Miramar-Serafim*.

É bem verdade que a manifestação do social na produção oswaldiana percorreu etapas surpreendentemente diferentes. A estratégia da fase agitada do Modernismo optou por dar ênfase à subversão estética, mas de qualquer modo o questionamento da arte oficial andou de mãos dadas com a insatisfação pelo sistema dominante. A partir do período pau-brasil, Oswald reivindicou a incorporação dos elementos rústicos e aparentemente pobres, como primeiro passo para se criar uma arte nacional ("A cozinha, o vatapá, a dança. O carnaval, o sertão e a favela"). Recomendou a pesquisa desses elementos simples como fonte de inspiração, buscando sugestões de trabalho na pobreza de expressão, na "inocência construtiva" do índio, do negro, da criança, do homem comum, frisando simultaneamente com grande tato o lado social da pobreza ("Os casebres de açafrão e de ocre no verde da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos"). Na década de 40, retomou a elaboração de programas esboçados anteriormente na fase da Antropofagia, pretendendo consolidar a outra faceta do seu projeto: a cultural. Dedicou-se à produção de ensaios, teses, pensando em desenvolver de forma sistematizada o que antes fora ludicamente trabalhado, misturando, agora, lances de abordagem de cunho filosófico, sociológico e antropológico. Discutiu com maior profundidade temas variados, tais como a interiorização da literatura, a formação do mundo patriarcal, a exploração capitalista e sobretudo a relação posse-propriedade. Apoiado em vasta e heterogênea bibliografia de pensadores clássicos viu no Capitalismo a melhor parte da nação condenada à pobreza e ao excesso de trabalho. Apostou em um sistema calcado na "economia do ser", caracterizado pelo equilíbrio social, adotando como regra de sobrevivência o serviço prestado e

o benefício retribuído. Ao contrário da "economia do haver", no seu entender tão bem desmoralizada por Marx, vigoraria na "economia do ser" a distribuição imediata e equânime dos bens adquiridos ou conquistados. Nessa economia matriarcal vislumbrou novos elementos positivos, principalmente o "sentimento do outro, de ver-se o outro em si". Simplificando, um aguçado senso de solidariedade que preferiu chamar de "alteridade".

A referência direta aos pobres na obra de Oswald de Andrade aflorou com maior evidência na discussão da relação posse-propriedade. Assim acontecera na *Revista de Antropofagia,* quando se falou dos elementos marginais da sociedade, e em *A Revolução Melancólica* de forma ampliada, sobretudo no primeiro capítulo. A partir do seu engajamento político-partidário, começara a elaborar mais concretamente as idéias e conceitos dos seus projetos, sem conseguir, no entanto, imprimir a este discurso a alegria e o humor de antes. O combate de Oswald à noção de propriedade, em termos estéticos mudou de tom, para não dizer que arrefeceu um pouco, se compararmos a revista e os dois volumes de *Marco Zero* (*A Revolução Melancólica* e *Chão*). É que nas produções da década de 20 ocorrera a combinação perfeita do jogo de linguagem e conceitos resultando na harmoniosa vivacidade do discurso. Depois de 30, embora permanecessem o deboche e a ironia (*O Rei da Vela*) sobressaiu muito mais o malabarismo dos argumentos expresso num jogo maneirista, às vezes, de linguagem comportada e convencional.

Oswald era de opinião que o homem na sociedade burguesa significava a relação com sua propriedade, sendo assim pretendeu traçar um quadro humano a partir da concepção de indivíduo fabricado e dominado com base no seu objeto, admitindo a posse como uma relação[3] ("A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades deve ter prole..." / "Esse homem possuía uma casinha. Tinha o direito de ter família. Perdeu a casa. Cavasse prole." — *O Rei da Vela*). No primeiro capítulo — "A posse contra a propriedade" — de *A Revolução Melancólica* a narrativa foi montada a partir da idéia estrutural do pensamento de Oswald: a eliminação da propriedade e a instituição da posse. A camada da sociedade economicamente menos afortunada foi manuseada para

[3] No seu ensaio Masini realiza uma análise interessante sobre esses problemas no escritor alemão C. Einstein (ver indicação acima, pp. 17-86).

serviu de meio de divulgação por excelência de suas novas idéias e de instrumento de discussão da relação posse-propriedade. Na fase histórica do Modernismo essa crítica emergiu no plano conceitual, muito de passagem em trechos da *Revista de Antropofagia* ("O Brasil é um grilo de seis milhões de km quadrados talhados..." / "A posse contra a propriedade"); informalmente, no corpo da revista o assunto voltou à baila por meio de aforismas ou através de citações do tipo: "A nossa teoria da posse contra a propriedade. O contato com o título morto. O grilo". Prioritária naquele momento do debate foi a dessacralização do objeto artistico e do seu modo de concebê-lo, daí a insistência na paródia-colagem que se constituíra em módulo construtor da poesia pau-brasil e da dupla *Miramar-Serafim*.

É bem verdade que a manifestação do social na produção oswaldiana percorreu etapas surpreendentemente diferentes. A estratégia da fase agitada do Modernismo optou por dar ênfase à subversão estética, mas de qualquer modo o questionamento da arte oficial andou de mãos dadas com a insatisfação pelo sistema dominante. A partir do período pau-brasil, Oswald reivindicou a incorporação dos elementos rústicos e aparentemente pobres, como primeiro passo para se criar uma arte nacional ("A cozinha, o vatapá, a dança. O carnaval, o sertão e a favela"). Recomendou a pesquisa desses elementos simples como fonte de inspiração, buscando sugestões de trabalho na pobreza de expressão, na "inocência construtiva" do índio, do negro, da criança, do homem comum, frisando simultaneamente com grande tato o lado social da pobreza ("Os casebres de açafrão e de ocre no verde da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos"). Na década de 40, retomou a elaboração de programas esboçados anteriormente na fase da Antropofagia, pretendendo consolidar a outra faceta do seu projeto: a cultural. Dedicou-se à produção de ensaios, teses, pensando em desenvolver de forma sistematizada o que antes fora ludicamente trabalhado, misturando, agora, lances de abordagem de cunho filosófico, sociológico e antropológico. Discutiu com maior profundidade temas variados, tais como a interiorização da literatura, a formação do mundo patriarcal, a exploração capitalista e sobretudo a relação posse-propriedade. Apoiado em vasta e heterogênea bibliografia de pensadores clássicos viu no Capitalismo a melhor parte da nação condenada à pobreza e ao excesso de trabalho. Apostou em um sistema calcado na "economia do ser", caracterizado pelo equilíbrio social, adotando como regra de sobrevivência o serviço prestado e

o benefício retribuído. Ao contrário da "economia do haver", no seu entender tão bem desmoralizada por Marx, vigoraria na "economia do ser" a distribuição imediata e equânime dos bens adquiridos ou conquistados. Nessa economia matriarcal vislumbrou novos elementos positivos, principalmente o "sentimento do outro, de ver-se o outro em si". Simplificando, um aguçado senso de solidariedade que preferiu chamar de "alteridade".

A referência direta aos pobres na obra de Oswald de Andrade aflorou com maior evidência na discussão da relação posse-propriedade. Assim acontecera na *Revista de Antropofagia,* quando se falou dos elementos marginais da sociedade, e em *A Revolução Melancólica* de forma ampliada, sobretudo no primeiro capítulo. A partir do seu engajamento político-partidário, começara a elaborar mais concretamente as idéias e conceitos dos seus projetos, sem conseguir, no entanto, imprimir a este discurso a alegria e o humor de antes. O combate de Oswald à noção de propriedade, em termos estéticos mudou de tom, para não dizer que arrefeceu um pouco, se compararmos a revista e os dois volumes de *Marco Zero* (*A Revolução Melancólica* e *Chão*). É que nas produções da década de 20 ocorrera a combinação perfeita do jogo de linguagem e conceitos resultando na harmoniosa vivacidade do discurso. Depois de 30, embora permanecessem o deboche e a ironia (*O Rei da Vela*) sobressaiu muito mais o malabarismo dos argumentos expresso num jogo maneirista, às vezes, de linguagem comportada e convencional.

Oswald era de opinião que o homem na sociedade burguesa significava a relação com sua propriedade, sendo assim pretendeu traçar um quadro humano a partir da concepção de indivíduo fabricado e dominado com base no seu objeto, admitindo a posse como uma relação[3] ("A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades deve ter prole..." / "Esse homem possuía uma casinha. Tinha o direito de ter família. Perdeu a casa. Cavasse prole." — *O Rei da Vela*). No primeiro capítulo — "A posse contra a propriedade" — de *A Revolução Melancólica* a narrativa foi montada a partir da idéia estrutural do pensamento de Oswald: a eliminação da propriedade e a instituição da posse. A camada da sociedade economicamente menos afortunada foi manuseada para

[3] No seu ensaio Masini realiza uma análise interessante sobre esses problemas no escritor alemão C. Einstein (ver indicação acima, pp. 17-86).

articular os fios da matéria ficcional e ajudar a descrever as peculiaridades do Capitalismo transplantado para o Brasil. Estava em jogo, na passagem em questão, a disputa entre aqueles que falsificaram o título de propriedade ("essas terras que o Majó diz que é dele mas non é") e os posseiros ou colonos que queriam a terra para produzir ("os disputadores da terra contra os senhores que tinham o papel selado com o selo do império").

Com olhos livres para ver o mundo sob novos ângulos, como proclamava seu primeiro Manifesto, os elementos socialmente desassistidos foram focalizados de forma peculiar. Basta que se tome como referência aquele capítulo *Marco Zero*. Combinando teorias de Marx, Nietzsche e Freud, apresentou a classe explorada num contexto incomum sem repetir os esquemas costumeiros da chamada literatura social. Os exploradores, atuando como pano de fundo para o debate de outros problemas, figuraram como atores de uma peça com papel aparentemente secundário, às vezes dominaram a estória. Em contrapartida a tentativa de espelhar o linguajar estropiado do colono, do imigrante analfabeto, não foi de todo bem-sucedida; terminou deslocada, artificial; em determinados momentos, os tipos humanos pareceram moldados com a capa do exótico e do pitoresco. Mas dentro da perspectiva de traçar o "epitáfio de um ciclo" — o dos barões do café — a construção aprofundada dos personagens individualmente estava descartada, importava privilegiar o aspecto documentário. A estatura dos personagens seria criada a partir da visão fragmentária e às vezes dispersa do conjunto, somando-se os traços mais marcantes de cada um.

Ao lado do pobre do interior do "fim de linha e fim de mundo", Oswald utilizou-se de um elenco diversificado na galeria menos beneficiada da sociedade — o colono imigrante, o índio em decadência, o velho abandonado, a mulher, o operário urbano — a fim de engrossar o enredo. O posseiro, propositadamente abandonado, sem condições de administrar sequer a sua colheita (Elesbão) foi também pinçado por Oswald de Andrade com o objetivo de exemplificar as conseqüências da exploração organizada da burguesia ("Tudo às ordens do imperialismo estrangeiro"). Por sinal, foi novidade na sua obra de ficção o interesse pelo mundo rural. *Marco Zero,* fundamentalmente o primeiro volume, supriu essa lacuna alternando uma panorâmica dos costumes e ambientes daquele universo com o mundo urbano; trouxe a curiosidade pelo interior, o que aliás foi a tônica dominante nos ensaios da década de 40. Apesar do capítulo em questão servir de pretexto para introduzir o tema do livro — a burguesia paulista e suas insurreições — nos meandros da narrativa maior armou-se uma outra estória: a da relação de dominação mantida pelo sistema patriarcal e pelo seu sustentáculo mor — a propriedade ("O Majó tem chão demais e não aproveita. E inda qué tirá tudo dos possero"). Enriqueceu portanto a trama da narrativa abordando assunto considerado detonador de todas as animosidades e desajustes sociais.

Se Oswald desviou um pouco do caminho alegre aberto com *Miramar* e *Serafim* quando contribuiu para criar uma prosa experimental, inventiva, bem-humorada, na literatura brasileira moderna, não descuidou do trabalho com a linguagem. Propiciou em muitos trechos de *A Revolução Melancólica* e especialmente nessa primeira parte exemplos de um estilo dinâmico e engraçado. Na descrição do espaço da narrativa, conseguiu habilmente jogar com diferentes recursos estilísticos e sintetizar com acuidade a idéia, lançando mão da economia de adjetivos ("As estantes coloriam-se de fazendas" / "Na segunda classe desiluminada, com escarros, fumaças e conversas" / "Deus empinava um papagaio de luz — O Cruzeiro do Sul" / "Saíram na noite asmática do Brás"). Embora fique patente o comedimento da montagem estrutural desse livro em vista da radicalidade das inovações da sua obra anterior, várias passagens e motivos não nos deixam esquecer o seu pulso de criador. E o comportamento na descrição do ambiente se repete na configuração dos personagens ("perfil de abutre" / "um velho brônzeo, em farrapos, à janela aberta para o azul" / "O camarada Fabrício, baixo e calvo, esperava-o ao lado de um proletário típico, magro e chupado apesar de moço" / "Ela olhou o sanfonista sorrindo num dente, cobreada no vestido amarelo"). A caracterização concisa e direta esteve sempre intimamente imbricada no relato. Pedrão ao entrar em cena dialogava com Miguelona sobre as disputas de terra na região; a notícia de seu assassinato, divulgada tão violenta e bruscamente como as condições de sua morte, nivelou apenas com uma frase o fato e a forma de sua comunicação: "Um tiro vindo da baixada estalou na moita de bananeiras". A exemplo da sua produção inicial (*Os Condenados*) a linguagem cinematográfica foi a construção preferida. Neste capítulo em particular, seu jogo predileto resultou nos cortes bruscos das cenas, levando o Autor a abandonar com maestria a velha noção de estrutura romanesca com princípio, meio e fim: as pequenas cenas assumiram vida própria. Afortunadamente foi o exemplo de "técnica miudinha" que deu certo. Pois, em outros trechos este mesmo processo de

"composição em retalhos", mudando, de relance, de um pólo a outro da estória deixou o leitor confuso.[4]

Diferente do geral produzido pela conhecida literatura social, quase sempre idealizando e mitificando o pobre, Oswald mostrou-o cruamente multifacetado. Retratou-o como corajoso, valente e resistente às opressões ("Defende a terra, Pedrão!" / "O capitar empregado aqui não se perde. Prefiro sai aos pedaços..."); protestando contra os dominadores e os seus comparsas, nos momentos de desconfiança em relação à honestidade da justiça e da polícia, duas instituições mostradas em *Marco Zero,* agindo de forma subreptícia e parcial ("Aqui é a poliça que juda robá" / "Ocês só serve prá dá o dobro do capitar pros capitaliste!" / "Mas estas terras que eu trabaio e que passei iscritura não pode cai nas unhas do Majó" / "Um guarda interpusera-se empurrando a Miguelona"). Outras vezes deixou às claras a ingenuidade e ignorância do homem simples tornando-o mais facilmente vulnerável à exploração da burguesia. Não esqueceu de hiperbolizar essa situação, focalizando de modo caricatural as informações desconexas sobre notícias de mundos diferentes e promissores que martelavam na cabeça confusa do colono ou operário semi-analfabeto. Exemplo típico foi o diálogo entre o índio Belarmino e Elesbão, ambos com a terra perdida para outro mais sabido: "Mecê sabe pra que lado fica a Rússia? — Não sei. Só se é pras bandas da Cananéia... / — Diz que na Rússia tão dando terra pros trabaiadô...".

Também não foi descartada a relação dicotômica habitual — burguesia expoliadora e massa sofrida —, aproveitando a ocasião para introduzir naquele contexto as subcamadas: dominador e dominado. No âmbito do colono imigrante, protestos pela má assistência e pela ação organizada do imigrante bem assistido como parece ser o caso dos japoneses, malvistos pelos seus companheiros não tão bem-sucedidos: "Trabaiei. Carpi mais de duzentos pé. Japoneis num quis me pagá" / "Japoneis chegava também pelo mar, percorrera as mesma estradas penosas e desertas, Mas trazia a cooperação e o dumping" / "O japonês tirava a terra do caboclo, cercava os núcleos agonizantes do trabalho nacional".

Talvez, como lembrou Antonio Candido, perdure em *Marco Zero* o mesmo tom dos dois romances anteriores (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) de enorme

[4] Estas idéias estão no ensaio "Estouro e Libertação" de Antonio Candido (*Vários Escritos,* São Paulo, 1970, pp. 33-50).

impacto e sucesso: afoiteza e superficialidade no trabalho dos temas e personagens. Mas com certeza, em ambas as etapas da ficção oswaldiana sobressaíram acima de tudo traços inquietantes e inovadores: na primeira, o tão decantado ludismo da construção perturbadoramente desconcertante; na segunda, a matéria ficcional propriamente dita — tentativa nova de realizar um "panorama da erosão da sociedade burguesa" paulista, onde a camada explorada não apenas ilustrou o antagonismo social do panorama, mas foi presença marcante na composição da prosa de Oswald de Andrade e fundamentou a abordagem da relação posse-propriedade.

Virado à paulista

Vera Maria Chalmers

Brás, Bexiga e Barra Funda, de Antonio de Alcântara Machado, no seu *Artigo de Fundo* declara-se porta-voz da colônia italiana da cidade de São Paulo, uma espécie de livro-jornal bairrista. Nele o autor arma o painel em mosaico, feito de fragmentos de narrativa montados à maneira da formulação sintética do *lead* jornalístico.

Mas a prosa é muito animada, a ponto de fazer pensar no cinema-reportagem. A "Pathé Baby" do viajante cosmopolita dá neste livro a atualidade do europeu colonizado na América.

E focaliza o pitoresco desta nova importação, na observação da linguagem e dos costumes do ítalo-paulistano, que abandona a condição de imigrante pobre para naturalizar-se novo-rico.

Alguns anos antes, o Juó Bananere (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) inventava o macarrônico, publicando *As Cartas D'Abax'O Pigues,* na revista *O Pirralho* (1912-1917), editada em São Paulo por Oswald de Andrade, onde fazia campanha civilista contra Hermes da Fonseca, ria da política em geral e da Academia de Letras em particular.

O livro de contos de Antonio Alcântara Machado sem deixar de anotar os fragmentos do português italianado faz a colagem cinética do movimento social e focaliza a anedota da acumulação.

Em *Armazém Progresso de São Paulo,* o Natale espia a falência do vizinho português. Imagina arrematar, no vencimento das letras, as cebolas estocadas durante a baixa na Confeitaria Paiva Couceiro. Mas é o mulato Espiridião da Comissão de Abastecimento quem dá a dica. Aceita a cerveja grátis e o título de doutor mais a gorjeta em troca do silêncio sobre a açambarcação, no momento em que a crise é um fato e a cebola promete ficar pela hora da morte.

Mas a perspectiva irônica do relato toma distância com respeito ao estereótipo xenófobo do "carcamano", sujeito que faz

fortuna à revelia do freguês: — "carca la mano, figlio!". Para mostrar o ajuste do italiano com o elemento nacional na pessoa do mulato.

Pois o trabalho pesado no balcão, na cozinha e no *bocce* rende mas não enriquece. Espiridião, demônio familiar e funcionário subalterno, combina o roubo com o Natale.

A anedota popular muda de rumo. O açambarcamento legalizado é a reprodução do sistema dominante.

Os da alta enriqueceram assim mesmo, afirma o mulato para o italiano, que já sabia disso. Afinal, todos perseguem o lucro.

A caricatura do imigrante é feita do ângulo do nacionalismo literário, que procura captar o abrasileiramento do estrangeiro, sob o prisma da teoria da miscigenação emprestado ao *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.

A ambição de "fazer a América" da massa dos imigrantes é associada ao aventureirismo dos primeiros colonizadores na posse da terra. De acordo com a perspectiva nativista, a épica da "Grande Imigração" é assimilada aos mitos fundantes da nacionalidade, tais como "As Grandes Navegações", "A Descoberta", "O Povoamento" etc.

O enfoque nacionalista aprova a acumulação do ítalo-paulista no momento em que a imigração subvencionada é suspensa e o proletariado imigrante já escreveu uma longa história de lutas sociais.

Contudo, a perspectiva da ascensão social descaracteriza a representação do conflito entre a aspiração do imigrante e a sua condição de mão-de-obra importada.

Há outros pontos onde se elabora o ponto de vista do imigrante que não "fez a América". O conto mais importante do livro sob este aspecto é o *Gaetaninho,* cuja opinião a respeito do assunto se exprime em sonho.

Gaetaninho fica banzando no meio da rua. Quase morre atropelado pelo Ford, espezinhado pela inveja do Beppino, que naquela tarde atrevessou a cidade de carro atrás da tia Peronetta, que mudava para o Araçá.

Por causa disso ele sonha. Quatro cavalos empenachados puxam o enterro da tia Filomena. Dentro do carro sentam-se as pessoas importantes da família. Na boléia, Gaetaninho vestido à marinheira, de palhetinha e ligas pretas.

Então, ele quer tomar o chicote. Mas o cocheiro não cede e ele vai abrir o berreiro, quando é despertado pelos gritos de "Ahi Mari" da tia Filomena.

O Gaetaninho é criança pobre, os irmãos mais velhos trabalham na fábrica. Mas quer passear de carro. Daí ficar banzando na nostalgia mortal da América desfeita. Pois o sonho do Gaetaninho não é resgatável no vencimento das letras, como o desejo de d. Bianca, a mulher do Natale.

Enquanto o sonho de d. Bianca, de ver-se no palacete mais caro da avenida Paulista, celebra as cebolas e o capital, o sonho do Gaetaninho comemora a pobreza. O carro de defunto e o cortejo fúnebre são o símbolo da sua privação.

O ápice do sonho é a disputa do chicote, que elabora o pensamento onírico sobre a condição subalterna. O cocheiro parece um feitor armado de açoite.

O "banzo" do Gaetaninho sobrepõe no sonho a figura do escravo à repressão do proletário. Mas não configura a idéia de oposição, como para o texto da imprensa proletária da década passada, que se referia aos maus tratos sofridos pelos imigrantes nas fazendas de café. Ou ao comportamento da classe dominante com respeito aos grevistas na cidade.

A metáfora do "banzo" fundamenta-se na observação das condições de existência do imigrante pobre. Mas sobretudo o "banzo" incorpora o imigrante europeu à representação nativista do negro e do índio, na ótica do primitivismo.

De acordo com a teoria da miscigenação apresentada no *Artigo de Fundo,* o europeu proletário vira mestiço para dissolver-se afinal na plebe brasileira como novo "mamaluco". Ao modernismo interessa ainda comparar o negro à criança, na pesquisa de uma lógica antipragmática e antiburguesa, como a do selvagem e a do louco.

A importância do sonho do Gaetaninho está na representação onírica, que se opõe ao utilitarismo da prosa burguesa. Na paródia privada da manifestação pública de protesto, o enterro simbólico sepulta as aspirações à melhora de vida, partilhadas pela ralé da rua Oriente.

O olhar simultaneísta do autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* jamais devassa os interiores das oficinas e das fábricas para ver o que acontece lá dentro, onde também se produz o capital.

No entanto, embora refazendo-se ainda do retraimento de inícios da década, o proletariado não está ausente do cenário social e político da cidade quando o livro de Antonio Alcântara Machado é publicado em 1927.

Se o Gaetaninho que brinca na rua fosse um pequeno vidreiro, a metáfora contida em seu sonho ganharia concreção. Mas a figura do proletário some na população de barbeiros e entregadores da Casa Clark. Ou desaparece coletiva e anônima na massa dos eleitores que o mulato cabo eleitoral tenta ganhar a caminho do cemitério, no pano de fundo de *O Monstro de Rodas.*

Ou então, perde-se invisível entre os ouvintes hipotéticos do discurso conservador de Tranquillo Zampinetti, influente cabo eleitoral do PRP no Centro Político do Brás, em *Nacionalidade.* A respeito do operário imigrante, *Brás, Bexiga e Barra Funda* não dá notícia.

Na praça de convites*

Iumna Maria Simon

Não é por acaso que, na obra poética de Drummond, o momento de maior empenho participante coincida com a máxima suspeita quanto à legitimidade da poesia como instrumento de luta e intervenção sociais.

Nas circunstâncias históricas do Estado Novo e dos conflitos mundiais que culminam com a Segunda Guerra, nosso "maior poeta público" pede licença e proteção ao "canto confidencial" de Manuel Bandeira,[1] para se entregar aos acontecimentos extraordinários do presente e realizar o canto de "mãos dadas". E enfrenta as questões da missão social da poesia nos limites do dilaceramento entre a aceitação e a recusa desses acontecimentos.

Sem fetichizar nenhum desses pólos, nem pontuar como absolutos o "centro mesmo da ação" ou o "amor à ilha",[2] incorpora aos mecanismos de seu processo particular de composição as tensões que a tarefa participante coloca aos poetas que não a assumem como mera declaração de princípios, ou como instrumento retórico de correção da realidade, mas que a exercem como vigilância crítica que experimenta e questiona os meios e modos de representação.

* Esse é o título que Drummond deu à seção que reúne os poemas sociais, ou de "choque social", da *Antologia Poética* organizada por ele mesmo (Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1962), o qual foi retirado, no entanto, de um verso do belo poema de amor "Mineração do outro" (*Lição de Coisas*).

[1] "Ode no cinqüentenário do poeta brasileiro", *Sentimento do Mundo*.

[2] *A crônica "Divagação sobre as ilhas", de Passeios na Ilha* (1952) é uma longa reflexão sobre essas questões, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar Ed., 1964, pp. 611-614.

Triste é não ter um verso maior que os literários

Propondo-se a reformar o próprio "conceito de literatura" para poder se relacionar com esse "formidável período histórico que lhe é dado viver",[3] Drummond inscreve as tensões inerentes à lírica moderna, desde seus primeiros confrontos com o capitalismo industrial, no código explícito das novas condições de modernização e socialização capitalistas. E aí se situa para lançar seu olhar ao mundo e tentar a viagem de reconciliação da poesia com a sociedade que a rejeita e com um público desgarrado:

> "tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
> o povo, meu poema, te atravessa".

Os versos finais de "Consideração do Poema", primeiro texto do livro *A Rosa do Povo* (1943-45), explicitam a vontade semântica do poeta e a direção do canto participante. O desejo de interação poema-povo, como sujeitos de ações recíprocas, exige mudanças essenciais no lirismo individual e traz à tona o problema da representação do outro, no caso o povo, em relação ao qual o canto procura se redefinir. Mas para que a referida reciprocidade se realize, coloca-se também a necessidade de comunicação coletiva. Ou seja, a função expressiva, própria do modo lírico, articula-se à função comunicativa própria do modo épico, para recuperar o diálogo entre a solidão da voz poética e o coro das vozes coletivas.

Por essa via, o eu poético se pluraliza em nós, em vós, em todas as coisas, buscando a identificação com os "homens comuns" e com a pluralidade de suas vozes. O verso se alimenta da prosa e se expande em referências, alusões e registros documentais que captam cenas coletivas urbanas, cenas das batalhas entre o mundo socialista e o nazi-fascismo, instantâneos do cotidiano, notícias de jornais. Os poemas desdobram-se em narrações e descrições que recortam a substância épica do presente, incorporando uma riqueza e variabilidade vocabulares sem precedentes na poesia brasileira.

Todas as mudanças operadas nos modos e meios de representação, porém, já trazem em si a marca da desconfiança e da decepção, que não dão tréguas a quaisquer recursos novos que o poeta experimente para ampliar as possibilidades representacionais e comunicativas de seu canto. Como fazer a crítica à subjetividade lírica, para alcançar e representar o social, sem render-se ao modelo

[3] Ver o Prefácio ao livro de crônicas *Confissões de Minas* (1944), O. C., p. 505.

de socialização vigente num tempo em que, se a lírica não tem mais lugar, também a epopéia é impossível?

"A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos."

("Carta a Stalingrado")

O canto imobilizado no livro, carente do circuito coletivo de comunicação de que necessita para se completar e ensaiar o trânsito para a ação, é o equivalente inevitável da situação imobilizante do poeta, "preso" à sua classe, que se pergunta "Posso, sem armas, revoltar-me?" e se situa na equação insolúvel:

"O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse".

("A flor e a náusea")

O que não impede o poema de anunciar o nascimento redentor e simbólico de uma flor coletiva, na rua. Entre garantir a construção dessa forma ainda "insegura", cujo nome "não está nos livros", e declinar de "toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista", o poeta interroga o lugar de onde fala e surpreende a pobreza de sua condição poética atada à classe a que pertence. O engajamento é o gesto limite a que o poeta moderno se entrega para tentar redefinir a função da poesia na sociedade. Mas a poesia — como pode a poesia virar pelo avesso sua condição moderna de desenraizamento dentro da própria ordem burguesa a que está ligada, para se tornar um meio de intervenção crítica e transformadora da realidade?

"O que eu escrevi não conta"

À grandeza da tarefa que o poeta se propõe realizar contrapõe-se a consciência que tem das insuficiências de seus recursos de expressão. Afinal, trata-se de uma poesia que quer atravessar e ser atravessada pelo povo e que enfrenta, portanto, a questão dos oprimidos na sociedade de classes. Ou melhor, enfrenta a questão de dar configuração mais nítida às cenas, linguagens e personagens

que definem os oprimidos nas situações concretas de sua vida cotidiana.

Mas justamente nesse momento, de máximo empenho social, é que a representação particularizada, o tratamento direto do fato, torna-se mais objeto de suspeitas e incertezas sobre sua legitimidade poética e social, do que recurso de instrumentalização afirmativa do poema. Isso não quer dizer que Drummond não confira presença aos oprimidos e que não incorpore o coloquial e o cotidiano aos seus versos. Sem contar o registro localista de seus dois primeiros livros, vinculados à herança do primeiro modernismo, basta que se destaquem, nos livros posteriores de maior conteúdo participante, poemas como "O operário no mar" (*Sentimento do Mundo*), "A morte do leiteiro" (*A Rosa do Povo*), "Desaparecimento de Luísa Porto" (*Novos Poemas*), e mais recentemente o longo poema em quadras populares "Marginal Clorindo Gato" (1978). Ou que se considerem poemas de marcantes traços épico-dramáticos, que contam estórias vero-imaginárias, extraídas da tradição popular, como "O caso do vestido" (*A Rosa do Povo*), "O padre, a moça", "Os dois vigários" (*Lição de Coisas*). Ou ainda que se considere um procedimento que, se não dos mais constantes de sua obra, é utilizado em vários momentos, alcançando belos efeitos poéticos: a introdução de longos conjuntos estróficos, compostos em redondilhas menores bem ritmadas, de acentuado sabor popular e forte impulsão lírica, que rompem o ritmo espraiado da prosa de poemas como "América" (*A Rosa do Povo*) e "Vi nascer um deus" (*Lição de Coisas*).

Se representações e dicções específicas como essas freqüentam-lhe a obra, combinando-se ou contrapondo-se a outros procedimentos de composição, não são, contudo, aceitas como resolução tranqüila do poema, e estão integradas num largo espectro de indagações do poeta a respeito do lugar do poeta e da poesia na sociedade dividida. É isso que o distingue de outros poetas modernistas que se propuseram a tarefas similares.[4] E é isso que faz de sua poesia social um movimento contínuo de ambivalências que esbarram na impossibilidade ao enfrentar o "pseudo mas comprometedor conflito entre o local e o universal", segundo formulação

[4] Antonio Candido chama a atenção para as diferenças entre Drummond e os outros modernistas, inclusive Mário de Andrade, no que diz respeito ao tratamento do fato cotidiano, "Inquietudes na poesia de Drummond", *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.

do próprio Drummond na crônica "Morte de Frederico García Lorca".

Nessa crônica expõe suas idéias sobre a força lírica que o poeta espanhol conseguiu extrair da solução harmoniosa que deu ao referido conflito, porque soube centrá-la num "conceito rigorosamente popular de localismo": "Era um poeta, ou seja, um indivíduo dotado do poder de recriar os objetos e a atmosfera em que eles se realizam. E era também um poeta no sentido medieval em que a poesia é dom que se distribui, meio de comunicação entre os homens, efusão lírica da massa concentrando-se num indivíduo e refluindo sobre a massa através dos cânticos que o indivíduo produziu sob sua influência e seu ditado. (...) García Lorca soube distinguir entre as contradições de sua pátria e achar, através delas, o seu justo caminho. Ficou com o povo, apropriando-se assim do opulento cabedal lírico que o povo costuma oferecer aos que realmente o penetram e assimilam".[5]

Por isso mesmo, a flor coletiva que Drummond quer ajudar a construir é entoada e adulada, mas só se abre em "rosa" e atualiza a imagem socializante do próprio título de seu livro mais intencionalmente participante no poema "Mário de Andrade desce aos infernos". Ao lamentar a morte do amigo, o poema celebra o triunfo de sua obra — a "rosa do povo aberta" que incorpora a pesquisa da vida, cultura e linguagem do povo brasileiro. E que, se não se resolve em força lírica, no sentido lorquiano, penetra concretamente na realidade nacional, conferindo presença aos "primitivos, cantadores", à "gente de pé-no-chão", à "voz que vem do Nordeste", aos "fetiches, religiões" e a tudo o que diz respeito aos "mais diversos brasis".

Por mais que transforme seus recursos de expressão e dilacere a linguagem poética, aproximando-a da prosa, do coloquial, e pontuando-a de ritmos e dicções populares, Drummond não chega a "estraçalhar" sua obra à maneira generosa de Mário de Andrade, como diz na bela crônica "Suas Cartas": "O indivíduo encaramujado em si mesmo lutava com o escritor socializante, antiartístico por deliberação, apesar de fundamentalmente artístico, capaz de sacrificar o melhor de si mesmo para chegar a uma comunicação maior com os outros homens".[6]

[5] *Confissões de Minas*, O. C., p. 547.
[6] *Idem*, p. 535.

"O que desejei é tudo"

A distância entre o desejo do poeta e os atos projetivos de sua linguagem, mantida como impulso de construção e crítica dos poemas, moldando os mecanismos mais internos da elaboração poética, manifesta-se em autocrítica angustiada. E vislumbrando viabilidades em outras alternativas culturais e poéticas, ou em outras linguagens modernas, acaba se traduzindo, poeticamente, em renúncia — a tarefa de construção da "rosa do povo" é delegada a outros poetas e linguagens.

O poema "Cidade Prevista", ponto alto da impossibilidade do canto coletivo, é a mais convicta afirmação da possibilidade de construção do "território de homens livres". A voz poética imóvel no verso escrito, consciente da precariedade burguesa de seus modos e meios de representação, convoca outros cantores, as vozes dos oprimidos, dos bardos populares a retomarem seu "pobre acervo" e realizarem o "canto ardoroso", a ser ouvido e cantado por todos:

"Guardei-me para a epopéia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto-Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
. . . . . .
Cantai esse verso puro,
que se ouvirá no Amazonas,
na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos".

E o poema que se nega como forma e veículo de expressão, ao delegar a voz a outros poetas, constrói-se, paradoxalmente, como um exercício de ritmo e dicção imitativos da tradição poética popu-

lar: as redondilhas maiores, em linguagem simples e despojada, cantam e anunciam a "pátria sem fronteiras".

Ao renunciar ao canto do povo — epopéia frustrada, canto que não é cantado —, Drummond faz o "Canto ao homem do povo Charlie Chaplin" e aí define seu poema como "acalanto burguês", por oposição ao "ofício" universalizante de Chaplin, de onde surgem as "artes não burguesas".[7] Situando-se numa "cidade comum", o poeta brasileiro oferece ao homem do povo a saudação dos "homens comuns", com os quais se identifica e dos quais se faz porta-voz:

"Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz
desgosto de tudo,
. . . . . .
Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de
coração,
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os
recalcados
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os
cismarentos,
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os
patéticos".

"Em verdade, sou muito pobre"

Recusando-se, portanto, a instrumentalizar seu poema, no sentido sociológico ou político, não se apropriando dos recursos expressivos da tradição popular, Drummond faz de sua poesia social não um espaço afirmativo de redenção individual ou coletiva, mas um movimento de oscilações e recusas que, configurando as contradições em que o "acalanto burguês" se inscreve, tornam-

[7] Juntamente com Mário de Andrade e outros modernistas, Drummond participa da mesma admiração das vanguardas européias, em especial a francesa, pelo cinema de Chaplin, eleito como o representante máximo da nova arte. Como me alertou Ismail Xavier, tal eleição articulava-se à crença na "inocência" americana, no primitivismo não entravado pelo peso de uma tradição cultural como a européia, como fonte de legitimação de seu cinema. Mas na época não se levava em conta que o fator vitalizante de fato era a dinâmica do capitalismo americano após a Primeira Guerra.

se o próprio conduto de construção dos poemas. A crítica da subjetividade lírica e a desconfiança da representação realista convergem-se e sustentam uma reflexão abrangente sobre os limites do poeta e da poesia na sociedade administrada. "Assim nos criam burgueses." Poeta e poesia não podem falar senão do lugar social a que pertencem.

Praticar e recusar o "acalanto burguês" é colocar-se frontalmente em relação a esses limites, através dos quais o poeta problematiza as tentativas de aproximação entre a voz poética e as caladas vozes coletivas. O mergulho na subjetividade e o apelo "incontrolável" do passado invadem a substância épica do tempo presente. A opacidade poética cifra a clareza da prosa, o verso se recolhe em contemplação lírica e a sintaxe se condensa em cortes rítmicos e imagens esgarçadas. A "viagem no quarto" engata-se à "praça de convites" do mundo.[8]

O desejo de colaborar no processo de transformação social mais aponta para a pobreza da poesia ("pobre acervo", "pobre elefante", "apenas um arabesco") no mundo das melancolias e mercadorias que a espreitam e a interditam, do que para sua viabilidade representacional e comunicativa. Desse modo, fazendo da extrema negatividade uma forma de resistência da poesia, o poeta dilacerado reencontra na solidão a via de sua reconciliação com o mundo: "Portanto, é possível distribuir minha solidão, / torná-la meio de conhecimento" ("América"). Na dor e no sofrimento dos homens encontra o lugar da identidade da voz poética. E assim realiza, como historiador e agente de sua própria linguagem, a melhor poesia social de nossa tradição poética moderna, naquilo que tem de acusação e denúncia das injustiças e opressões sociais, e projeção da esperança. Os outros, que "sorriem de tanto sofrimento dominado", como diz o poema "América", e que "foram rebaixados, no mais literal dos sentidos, a objetos da história", como diz Adorno, "esses têm também o mesmo ou maior direito de buscar o som em que se fundem sofrimento e sonho".[9]

[8] Numa carta a João Accioli (3.12.48), até há pouco tempo inédita, Drummond diz que a poesia social o interessa apenas como um gênero entre outros: "gênero primo-irmão do antigo épico, e quase sempre sua versão moderna: e que, sem apoio do lírico, quase nunca se sustenta em suas próprias pernas". (*Revista de Poesia e Crítica*, ano II, nº 4, abril 1978.)

[9] T. W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad", *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 62.

"Passarei a vida entoando uma flor, pois não sei cantar
nem a guerra, nem o amor cruel, nem os ódios organizados
e olho para os pés dos homens, e cismo."

("Contemplação no banco")[10]

[10] Este poema faz parte do livro *Claro Enigma* (1948-1951).

Sobre *Vidas Secas*

Alfredo Bosi

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo e irradiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode, já que a sua situação de raiz é sempre a de falta e dependência.

Graciliano Ramos vê o migrante nordestino sob as espécies da necessidade. É a narração, que se quer objetiva, da modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica.

A linguagem de Fabiano e dos seus é tida por impotente, lacunosa, truncada; e a esfera do seu imaginário dá-se em retalhos de sonho e desejos de um tempo melhor, tempo do fim das secas, com trabalho e moradia estável de onde a família não seja expulsa pelo dono do gado nem bem finde a estação das águas.

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado que figura o cotidiano do pobre sob um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro.

O pêndulo, dizia Simone Weil, é a mais atroz das figuras. Ela pensava na condição do operário que trabalha em ritmos de produção acelerados até o limite da fadiga extrema.

Os tempos do lavrador e do vaqueiro são necessariamente mais largos, o que dá à sua angústia ou à sua esperança um andamento subjetivo mais arrastado e capaz de preencher o futuro com vagarosas fantasias.

O paraíso possível dos retirantes de *Vidas Secas* se espera nos meses que se seguem às águas com o viço novo do pasto. Mas, vindo

irregulares as chuvas, os tempos sazonais ficam díspares: ninguém pode prever exatamente quando começam nem quando acabam.

Por isso, a expressão verbal desse paraíso, que há de vir um dia, se faz no condicional, modo da dependência no regime do discurso indireto:

"A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras. Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a caatinga ficaria toda verde."

De um lado, arma-se uma tática de aproximação com a mente do sertanejo, pois são os desejos de Fabiano que se projetam aqui; mas de outro, o modo condicional (e não o simples futuro do presente) registra a dúvida com que a visão do narrador vai trabalhando o pensamento do vaqueiro. *Ressuscitaria, voltaria, ficaria...* O perto se faz longe. Proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem combinam-se para enformar o realismo crítico de Graciliano Ramos.

"E a caatinga ficaria toda verde." Esse, o imaginário, que se enraíza lenta e pesadamente no solo do sertão. Seus limites são o esperado e o possível.

Sonhar com mais é doideira, como "doideira", literalmente, parece a Fabiano a cama que Sinhá Vitória sonha ter no lugar de seu velho jirau; e mais doideira ainda trazer na boca palavras difíceis, luxo estranho que em horas de confessada maluquice Fabiano profere sozinho.

Palavras suspeitas

O último ponto será crucial: o enfezamento do narrador com palavras que não remetem a coisas e atos verazes. A palavra escrita, por exemplo, sob cujo limiar se exprimem Fabiano e os seus, é para o sertanejo causa de angústia e de opressão.

É a cifra misteriosa rabiscada na caderneta do patrão, são aquelas letras taxativas que se impõem na hora do acerto de contas com o cabra. Ou aqueles livros pateticamente inúteis do seu Tomás da bolandeira que, com todo o seu mundo de papel, não resistiu à penúria da seca.

Lembro o que diz Paulo Honório em *São Bernardo,* e Luís da Silva, em *Angústia,* sobre o caráter safado das palavras pedantes e

das estréias literárias que se exibem nas vitrinas como as prostitutas na rua. A palavra escrita sofre um processo que lhe movem a economia e a moral da pobreza.

Volto ao narrador. Este olha de cima, da História brasileira já conhecida, o destino do seu vaqueiro. Sair de um ciclo, que ao retirante parece apenas natural, e rumar para alguma cidade grande do Sul, onde, faça chuva ou faça sol, precisa-se de mão-de-obra barata.

À luz do ciclo maior do capital, que atrai o pobre do sertão à cidade, as imagens finais de Fabiano aparecem como signos da impotência de quem não percebeu a marcha da sua própria história e a fatalidade que a constitui. Mas o narrador as conhece e pode enunciá-las.

Álvaro Lins observou que Graciliano não vive a angústia apenas no seu fazer-se, mas também de fora. O seu trabalho tende a definir-se como o de "historiador da angústia".

Angústia e expectativa são parentes. O historiador, que está de algum modo à frente dos acontecimentos, vê as etapas do processo. O sonho do vaqueiro e as fantasias que ele projeta no seu Eldorado do Sul se dizem primeiro no discurso mental de Fabiano e depois na interpretação que lhes dá o narrador onisciente:

"As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era".

Depois de enunciar a crença, aponta a sua causa.

"Repetia docilmente as palavras que Sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nela. E andavam para o sul, metidos naquele sonho." "Que iriam fazer? Retardavam-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos."

O sonho, decifrado como ilusão, acorda na história meridiana do novo proletariado e revela a sua essência de cativeiro: chegariam a uma terra civilizada, ficariam presos nela.

O vaqueiro e o autor

Vidas Secas é um romance escrito por volta de 1937, quando a migração interna começa a tomar vulto. Do Nordeste para São

Paulo, principalmente. Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência.

Dois exemplos talvez bastem para seguir a direção do seu olhar.

Fabiano precisava curar a bicheira da novilha, mas, não encontrando o animal no pasto, curou-o "no rasto", isto é, rezou sobre as suas pisadas na areia. O narrador descreve o ato mágico e comenta: "Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranqüila e marchou para casa".

O corte é nítido. De um lado, a mente do vaqueiro, que se contenta com formas de medicina vicária; de outro, a mente do escritor, que timbra em manter o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. O intervalo entre ambas é largo, mas não é vazio. O autor traz consigo um saber que a sua concepção crítica de literatura não vê por que recalcar. Daí vem a possibilidade de emitir juízos sobre o comportamento do vaqueiro, juízos que seriam inviáveis, por exemplo, na perspectiva de Guimarães Rosa cujo trato com as fontes sertanejas se faz no plano da identificação e da empatia.

Fabiano, voltando da sua operação de cura, percorre o areal que beira o rio com a cabeça inclinada, a espinha curva e os braços a se agitarem para a direita e para a esquerda. Graciliano anota os gestos e os avalia e interpreta:

"Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário".

Historiador da angústia, Graciliano também procura compreendê-la como o faria um pensador determinista em busca das causas que presidem às ações dos homens.

Contudo, o que dá alcance revolucionário à sua visão, que poderia passar por ilustrada e progressista apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em relação ao discurso do "civilizado". Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa.

O olhar crítico, asceticamente despregado da sua matéria-prima, não favorece nem a linguagem do dominado, cuja carência (atribuída) descreve, nem a linguagem dos dominantes, que denuncia.

Graciliano avança outro passo, ainda. A cultura formalizada

em uma teia de enganos não dá saída para o vaqueiro. "Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis, e talvez perigosas."

Penso na força deste *mas sabia* para onde convergem as razões da personagem e a crítica histórica do narrador. É uma certeza compartilhada, é uma verdade política que ambos conquistaram. O vaqueiro Fabiano sabia, como eu, o escritor inconformado, também sei.

Há momentos em que Fabiano intui a própria situação e consegue dizê-la com o laconismo de certos predicados bruscos. "Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta." Mas logo depois, "pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros". "Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: — Você é um bicho, Fabiano."

Pergunto agora: de quem é o comentário — "*pensando bem, ele não era homem*"? Graciliano aceita aqui a verdade e a palavra do seu vaqueiro e reforça-as com o aval de narrador que tudo sabe.

Assim, o que parece faltar na hora da empatia (por franco respeito às diferenças existenciais) resgata-se no acorde da simpatia intelectual.

O historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem.

Jovem com ferrugem

Suzi Frankl Sperber

"Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (...) O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama."

(A Hora da Estrela, *p. 24*).

Não, não é fácil escrever. E não me é fácil escrever sobre a obra de Clarice Lispector. Já se disse muito e há textos muito bonitos sobre sua obra, e mesmo especificamente sobre *A Hora da Estrela*. A tônica deles recai sobre a importância da palavra. Ela de fato é importante, não o nego. Mas me impressiona que para além da palavra em si, ou da introspecção, ou dos aspectos filosóficos contidos nos textos de Clarice, existam neles personagens que se não são abjetas, pelo menos se confrontam com a abjeção — e a pobreza. Neste sentido, *A Hora da Estrela* é uma narrativa para as patrulhas ideológicas não botarem defeito. Há pobreza, fome, doença e morte violenta. Com um tal enredo, só mesmo sendo uma "história em tecnicolor para ter algum luxo (...)". Tem até patrocinador: a Coca-Cola. Assim é que a narrativa se insere plenamente no hoje, mas não no hoje da crítica. O patrocinador visa apresentar aos servis e subservientes algo tão terrível quanto "o último terremoto em Guatemala". Terrível, mas consumível, com sabor de querer mais.

A pobreza de Macabéa, a nordestina

"E é como o humano desnudado que Macabéa vai ser apresentada, resumida a si mesma, carente de origens (pai e mãe, de quem desconhece até os nomes), impossibilitada de reproduzir (dotada de 'ovários murchos'), desligada da cidade de onde veio e daquela onde vive, sem amigos, seu contacto com o mundo se faz pelo programa 'cultural' da Rádio Relógio que ela não chega a compreender."[1] De fato, a carência da Macabéa é total; porém não chama a atenção e não merece nem piedade, nem esforço de luta, já que ela é uma alienada. Está aí: a sua carência máxima reside justamente no fato de ser ela também maximamente alienada, inconsciente. Macabéa é tudo que é não: é feia — mas não chama a atenção, nem pela feiúra; não é branca, não é preta, não é mulata: é "pardacenta", ou "encardida"; é tuberculosa — mas não sabe quais os riscos da doença; é burra — mas é datilógrafa, o que já é ter pelo menos o *status* de alfabetizada; é nordestina — mas vive na cidade do Rio de Janeiro; tem total inconsciência de sua condição — acha que é feliz; é delicada e fina por educação — uma educação feita pelo castigo corporal — educação que, por sua vez, nada tem a ver com a sua condição. Enfim, "tão jovem e já com ferrugem".[2] Macabéa é uma "incompetente para a vida".[3] Isto inclui a sua incompetência para a luta de classes. "Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável."[4] Macabéa, feita de contradições, reúne em si a pobreza econômica, física, alimentar e intelectual, de saúde, de costumes, de lazer, sempre segundo os padrões dominantes. Além disto é mulher, meio mestiça na raça e na religião. Ela *é* minoria. Representa, pois, os grupos minorizados. Por isto não têm espaço na sociedade. Como Macabéa.

O espaço ocupado por ela é nenhum. Ela precisa de um artifício para que possa usufruir, por um dia, o quarto que compartilha com quatro companheiras. Neste contexto de miséria humana, tudo é luxo, até a tristeza. "E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer.

[1] Waldman, Berta, "Armadilha para o real (uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector)", *in Ficção em Debate e Outros Temas*, São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 67.
[2] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 32.
[3] *Idem, ibidem*, p. 31.
[4] *Idem, ibidem*, p. 36.

Tristeza era luxo.'"[5] E tudo é ousadia. A sociedade é mistério que não consegue ser decifrado. "Decifra-me, ou devoro-te", diz-lhe ela. De um modo geral, nas narrativas de Clarice, a decifração se dá através da interpenetração de personagens e objetos, feita pelo *olhar*. Em A Hora da Estrela Macabéa tenta chegar à compreensão através de perguntas feitas a Olímpico. *Querer saber* é visto por ele como ignóbil, como sinal de fraqueza, por extensão como sinal de feminilidade. Mas Olímpico "não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima geral do mundo". O que inclui nele a mentira, a manutenção voluntária da ignorância, a ambição, o desejo de vingança. Enquanto isto Macabéa, a inocente, define-se como a que não tem preocupações porque "Acho que não preciso vencer na vida".[6] Como não obtém respostas às perguntas que faz,* só resta a Macabéa ser penetrada pelos objetos que vê e por si mesma, quando, agonizante, caída junto à sarjeta, a dois passos da porta da cartomante que lhe predissera a glória, depois de atropelada por um Mercedes ela refloresce como ser humano. Deixando-se estritamente penetrar pelas coisas, já que como minoria não consegue *fazer* um gesto, a relação da personagem com o mundo será *visceral*, em todos os sentidos da palavra. Daí a náusea, expressão do modo de contacto possível consigo mesma, por parte dos que são como Macabéa: "impossível", "grotesca" e "maldita".[7] Como em "A quinta história",[8] só a palavra imediatizada, representação direta do sentir, do perceber, exprime a relação do oprimido consigo mesmo e com o mundo. É uma utopia tornada real em todas as personagens de Clarice. Sob formas diferentes, que podem ir da alegria à morte física, as personagens re-nascem aos olhos eventualmente atônitos e culpados do leitor.

[5] *Idem, ibidem*, p. 74.
[6] *Idem, ibidem*, p. 60.

* São perguntas hábeis e danadas de inteligentes, ao contrário do que entende Olímpico e do que faria supor a precariedade do meio que serve de trampolim para a percepção do mundo. Macabéa conta da importância que tem para ela a Rádio Relógio e indaga sobre o significado de palavras ou conceitos. Das informações pingadas da rádio Macabéa reúne dois conjuntos. Um constitui-se de "álgebra", "eletrônico", "cultura", "renda *per capita*", "conde é príncipe?". Este elenco questiona a cultura dominante, feita de tecnologia, ciência e exploração econômico-social, tudo sob a égide da hierarquia do poder. O outro conjunto inclui alegria, emoção provocada pela arte-música — através da qual Macabéa intui que o ser humano pode ter outras dimensões, "que havia outros modos de sentir".

[7] *Idem, ibidem*, pp. 59 e 100.
[8] Lispector, Clarice, "A quinta história", *in Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

Mimese e introspecção

Diz Eduardo Portella: "A moça alagoana é um substantivo coletivo. A perda, o vazio, o oco, são instâncias metafóricas da interdição histórica. Mas, com a consciência radical e avassaladora: só se é tudo a partir de nada. O não-ser da moça nordestina — o não-ser do Nordeste? — é o Midas de tudo. Somos o que nos falta".[9] Tenho realmente dificuldade em lidar com palavras. Somos mesmo o que nos falta? O vazio de Macabéa não é uma instância metafórica: é um fato. "Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo."[10] A "interdição histórica" de Portella pressupõe um certo dogmatismo: Macabéa não poderia apresentar incoerências. Ela só poderia reunir características de pobreza radical, externa e internamente. "O retrato sem retoque é a decidida renúncia ao sublime."[11] Pois bem, Macabéa é feita de incoerências, uma das quais é que não há nenhuma renúncia ao sublime. Muito pelo contrário: "Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: '(...) Ela quis mais porque é mesmo verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome e tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? Não havia meio — pelo menos eu não posso — de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício'"[12] O narrador não pode — mas Macabéa sim, pode. São luxos. E não são luxos do zé-povinho, que com ironia de Clarice são pintados pelo narrador: "doida por soldado" ("Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?"), uma de suas "neuroses de guerra". Não. Os luxos de Macabéa têm características de outras personagens de Clarice. São totalmente gratuitos. São como a "mesa para os homens de boa vontade". "Tudo como é, não como quiséramos. Só existindo, e todo. Assim como existe um campo. Assim como as montanhas. (...) Assim como apenas existe. Existe."[13] A gratuidade destas personagens (que personificam as minorias) é histórica. Desligadas do mundo e de si mesmas, elas não têm memória de passado, nem do presente social — nem do

[9] Portella, Eduardo, "O grito do silêncio", *in A Hora da Estrela*, p. 10.
[10] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 85.
[11] Portella, Eduardo, *op. cit.*, p. 11.
[12] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 44.
[13] Lispector, Clarice, "A repartição dos pães", *op. cit.*, p. 88.

futuro. Não têm história, nem estão inseridas na história. Poderão construir uma nova história, a partir da consciência de si. Mas esta é difícil e surge com a morte, como em *O Lustre* e em *A Hora da Estrela*. A dificuldade das palavras e das incoerências é que palavras idênticas significam estados e níveis diferentes. Como "gratuito", por exemplo. "Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa."[14] Este último é o nível histórico-social. Fora dele, irrompe o sublime. Irrompe dentre as cenas desconexas do miúdo quotidiano. Importa o instante. "Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam."[15] O instante se apresenta como desligado de uma compreensão de totalidade. É como vive a vida o indivíduo separado de si mesmo em virtude das estigmatizações que o marginalizam e da imediatez das preocupações a respeito de sua subsistência. Na perda de sentido histórico para sua vida, aliena-se de si mesmo. É vivendo o instante plenamente que, de repente, redescobre sua identidade. São instantes plenos de realidade e de profundidade vital, como "qualquer instante ao qual nos entregamos desintencionalmente".[16] Macabéa se conserva encantada em sua vida, como num casulo, ou como em estado de hibernação. A consciência de sua situação e do contraste entre sua vida e a do "gosto bem bom de viver" se apresenta como perigoso, porque "se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro".[17] Aí está. Sua glória, sua exaltação são possíveis porque sequer sabe que vive para nada. "Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior."[18] O sublime é miúdo, de pouca dignidade para os conceitos burgueses, de classe dominante, ou mesmo para as perspectivas de quem se preocupa com a luta de classes. Mas não o é para os que têm. Têm o quê? Para os que têm, como diria Clarice Lispector, na boca de Rodrigo S. M., narrador de *A Hora da Estrela*. E eu segredo: têm uma resistência orgânica, vital, à estigmatização, à miséria opressora, opressiva e alienadora. (O que nos leva a

[14] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 40.
[15] Auerbach, Erich, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 485.
[16] *Idem, ibidem.*
[17] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 40.
[18] *Idem, ibidem*, p. 86.

entender que a resistência da minoria é de nível orgânico, enquanto que a luta de classes, que *não aparece* nos livros de Clarice, é de nível social. E a razão disto é a perda de sentido histórico das minorias.)

A tarefa de Clarice é a de tematizar os caminhos desta resistência orgânica crescente, que caminha até tomar conta da personagem. É uma tarefa difícil, para a qual ela percorre os níveis de realidade interior e exterior, aprofundando esta realidade interior pelas vias da intuição, da vida em si, quase desprovida de pensamentos e, pois, de palavras. O modo de Clarice é lidar com personagens vulgares ou abomináveis não só para uma perspectiva burguesa, mas também para um enfoque engajado, de esquerda. São personagens metidas no miúdo quotidiana inglório, sem um papel quer na história das classes dominantes, quer na história das lutas de classe. São os "diferentes", contraditórios e incoerentes. A dimensão de sublimidade é dada também por circunstâncias miúdas, tal como o êxtase de Macabéa diante do arco-íris. Mas há uma dimensão que é dada por Clarice Lispector através do recurso a uma simbologia ou à referência a rituais religiosos, através da palavra ambígua, de duas vertentes, e que permite compreender os aspectos místicos ou transcendentes das personagens. Em verdade Clarice faz uso de uma forma de conhecimento. Como no caso do nome de Macabéa. Macabeu é o ilustre guerreiro vingador, redentor do povo judeu, chefe militar da resistência judaica, numa luta da qual os judeus acabam saindo perdedores, mas Macabeu glorificado. O nome de Macabéa não é usado em vão, sem dúvida. Do mesmo modo é significativo que esta redentora de um povo, esta moça que representa a resistência de um grupo, seja mulher. Ela, na sua insignificância, é a mediadora: "Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promissão, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como foram de conhecimento".[19] É uma forma de conhecimento que mistura os macabeus com a imagem de Nossa Senhora, os heróis e a mera mediadora não heróica, porém santa, (de uma santidade toda cheia de pequenos pecados), judaísmo e catolicismo, terra de promissão e terra de perdão, esperança de redenção. Ela é, foi e será ("(...) *é* assim porque assim *é*. Sempre *foi*? Sempre *será*.").[20]

[19] *Idem, ibidem*, p. 99.
[20] *Idem, ibidem.*

futuro. Não têm história, nem estão inseridas na história. Poderão construir uma nova história, a partir da consciência de si. Mas esta é difícil e surge com a morte, como em *O Lustre* e em *A Hora da Estrela*. A dificuldade das palavras e das incoerências é que palavras idênticas significam estados e níveis diferentes. Como "gratuito", por exemplo. "Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa."[14] Este último é o nível histórico-social. Fora dele, irrompe o sublime. Irrompe dentre as cenas desconexas do miúdo quotidiano. Importa o instante. "Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam."[15] O instante se apresenta como desligado de uma compreensão de totalidade. É como vive a vida o indivíduo separado de si mesmo em virtude das estigmatizações que o marginalizam e da imediatez das preocupações a respeito de sua subsistência. Na perda de sentido histórico para sua vida, aliena-se de si mesmo. É vivendo o instante plenamente que, de repente, redescobre sua identidade. São instantes plenos de realidade e de profundidade vital, como "qualquer instante ao qual nos entregamos desintencionalmente".[16] Macabéa se conserva encantada em sua vida, como num casulo, ou como em estado de hibernação. A consciência de sua situação e do contraste entre sua vida e a do "gosto bem bom de viver" se apresenta como perigoso, porque "se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro".[17] Aí está. Sua glória, sua exaltação são possíveis porque sequer sabe que vive para nada. "Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior."[18] O sublime é miúdo, de pouca dignidade para os conceitos burgueses, de classe dominante, ou mesmo para as perspectivas de quem se preocupa com a luta de classes. Mas não o é para os que têm. Têm o quê? Para os que têm, como diria Clarice Lispector, na boca de Rodrigo S. M., narrador de *A Hora da Estrela*. E eu segredo: têm uma resistência orgânica, vital, à estigmatização, à miséria opressora, opressiva e alienadora. (O que nos leva a

[14] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 40.
[15] Auerbach, Erich, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 485.
[16] *Idem, ibidem.*
[17] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 40.
[18] *Idem, ibidem*, p. 86.

entender que a resistência da minoria é de nível orgânico, enquanto que a luta de classes, que *não aparece* nos livros de Clarice, é de nível social. E a razão disto é a perda de sentido histórico das minorias.)

A tarefa de Clarice é a de tematizar os caminhos desta resistência orgânica crescente, que caminha até tomar conta da personagem. É uma tarefa difícil, para a qual ela percorre os níveis de realidade interior e exterior, aprofundando esta realidade interior pelas vias da intuição, da vida em si, quase desprovida de pensamentos e, pois, de palavras. O modo de Clarice é lidar com personagens vulgares ou abomináveis não só para uma perspectiva burguesa, mas também para um enfoque engajado, de esquerda. São personagens metidas no miúdo quotidiana inglório, sem um papel quer na história das classes dominantes, quer na história das lutas de classe. São os "diferentes", contraditórios e incoerentes. A dimensão de sublimidade é dada também por circunstâncias miúdas, tal como o êxtase de Macabéa diante do arco-íris. Mas há uma dimensão que é dada por Clarice Lispector através do recurso a uma simbologia ou à referência a rituais religiosos, através da palavra ambígua, de duas vertentes, e que permite compreender os aspectos místicos ou transcendentes das personagens. Em verdade Clarice faz uso de uma forma de conhecimento. Como no caso do nome de Macabéa. Macabeu é o ilustre guerreiro vingador, redentor do povo judeu, chefe militar da resistência judaica, numa luta da qual os judeus acabam saindo perdedores, mas Macabeu glorificado. O nome de Macabéa não é usado em vão, sem dúvida. Do mesmo modo é significativo que esta redentora de um povo, esta moça que representa a resistência de um grupo, seja mulher. Ela, na sua insignificância, é a mediadora: "Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promissão, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como foram de conhecimento".[19] É uma forma de conhecimento que mistura os macabeus com a imagem de Nossa Senhora, os heróis e a mera mediadora não heróica, porém santa, (de uma santidade toda cheia de pequenos pecados), judaísmo e catolicismo, terra de promissão e terra de perdão, esperança de redenção. Ela é, foi e será ("(...) *é* assim porque assim *é*. Sempre *foi*? Sempre *será*.").[20]

[19] *Idem, ibidem*, p. 99.
[20] *Idem, ibidem.*

Este modo de viver o instante, o quotidiano, de todas as personagens femininas de Clarice Lispector, parece fazer desaparecer a impressão de realidade objetiva que se exige de uma obra engajada. Mas a realidade objetiva é apresentada pelo escritor que pretende com sua obra representar uma estrutura externa ao homem: um conjunto social e econômico, na verdade abstrato e apreensível só pelas mentes dos organizadores do mundo, que tomam como base a equação da ordem e da desordem e ordenam, ou organizam (ou tentam organizar), em todas as acepções das duas palavras. Clarice Lispector apresenta a estrutura interna do ser humano — massacrado. Com este processo, aparentemente de pura introspecção e de pura fabulação filosófica, ela questiona o mundo organizado e a cultura dominante, resgatando do preconceito os ofendidos e humilhados. Esta é uma forma de resistência — dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são.

A ruptura e o dilaceramento também são produzidos, nas narrativas de Clarice Lispector, nas personagens que pertencem tortamente à classe dominante: pequena burguesia de donas-de-casa sem função social e de trabalho específicas. É uma ruptura que permite, a quem *olha,* descobrir que a doçura da macaquinha vestida de baiana é a expressão da morte. É um dilaceramento que não vem do confronto com o oposto, mas do confronto com o diferente, que incorpora a contradição e a incoerência. É uma forma de percepção que irrompe como grito, ou doença, ou ânsia de vômito. Não é racional. Não é fruto de dialética. O mundo que lida com ordem e desordem é o da burguesia. O diferente, o marginal à sociedade, mulher, animal ou artista (escritor), na maior parte das narrativas de Clarice, precisa desaprender os valores do mundo burguês e urbano. É um desaprendizado feito pela via da memória, e, pois, da organização do tempo na narrativa. Os instantes que se sucedem apresentam-se aparentemente desconectados uns dos outros, sem continuidade, sem passado, sem futuro, só presente: o instante-já. Poderia recordar-me de Heráclito e do devir, mas esta captação da quarta dimensão do "instante-já" implica uma transfiguração que ao mesmo tempo é uma reificação, graças ao que se entra em uma nova ordem, um novo espaço, onde não há volúpia de futuro, nem cadeias do passado. "Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo."[21] É um processo de interpenetração entre o eu e o outro, entre o eu e as

[21] Lispector, Clarice, *Água Viva,* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 58.

coisas, entre gerado e gerador, de forma cíclica e reversível, de modo a dignificar a si e ao outro, em um profundo nível de via psicológica. "Não, eu não descrevi o espelho — eu fui ele."[22] Passado e futuro só são reintegrados quando o indivíduo vive uma nova ordem, como é o caso de Mocinha, por exemplo. Não há nenhum reencontro de tempo. Nada se constrói. Tudo permanece indefinível, impossível, informe. São instantes que se sucedem, em um ritmo criador de vida e morte. O segredo permanece secreto e há apenas momentos de iluminação, de compreensão intuitiva e forte. Depois desaparece em um instante seguinte que já anuncia o devir. Assim, é justamente a *incompreensão* que instaura o mistério, ponto a partir do qual convergem e divergem nascimento e morte, encontro e desencontro, chegada e partida. A ação humana é banal, ou nada quer dizer. Pode parecer ter sentido, ou ser heróica, mas o que vale são outras coisas. A transfiguração pessoal corresponde a uma redenção social? "Qual é o peso da luz?" O desaprendizado — e posterior re-aprendizado do "eu" — permite ultrapassar a assimetria social dentro do indivíduo. É um aprendizado intuitivo, automático, não escolarizado (portanto não institucionalizado). Neste sentido o discurso de Clarice é generoso, sem ser piegas, porque não só pressupõe, como exige a ignorância. É uma inteligência às avessas, que desaprende a cultura dominante, com seus conceitos e preconceitos e até suas formas de luta social, para recuperar "a ignorância e a sua verdade incompreensível". E reinstaura um mundo onde o amor é possível, bem como a doação desinteressada. É que o discurso e os enredos de Clarice contam histórias, mas têm uma transparência de dádiva que não conheço em outras narrativas, de outros escritores. É uma dádiva de si, de seus mais íntimos caminhos psíquicos, diretamente, sem cálculo, nem proteção. Dela podemos dizer: "Então aquela mulher dava o melhor não importava a quem? E lavava contente os pés do primeiro estrangeiro".[23] Nós, leitores, só podemos ficar constrangidos, inicialmente. Depois, anonimizados, conseguimos crescer "maiores, à altura da vida possível". Faz-se trégua e podemos aceitar como possível e aceitável no organismo da comunidade aquele que costuma ser estigmatizado — e que por isto é marginalizado.

[22] *Idem, ibidem,* p. 81.
[23] Lispector, Clarice, "A repartição dos pães, *op. cit.*, p. 87.

O sentimento de culpa

Para conseguir o efeito da presentificação permanente, da perda e mesmo da derrota da memória, Clarice Lispector procura uma relação de imediatez entre a palavra e a palavra, entre os objetos, as personagens, o mundo e a palavra: "A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela".[24] Assim se estabelece um paradoxo. Ao mesmo tempo que Clarice cria a relação mais direta possível entre a natureza e a palavra, que é o que se chamaria de obra orgânica, ela também tematiza a dificuldade da palavra, o que caracterizaria a obra não orgânica, mas de tal forma que consegue uma relação igualmente orgânica e imediata entre a palavra e a obra. A obra se converte em um artefato feito de fragmentos e de miúdas circunstâncias isoladas entre si e que, contudo, dão a volta e constituem uma totalidade que os ultrapassa. Não é apenas o narrador que se envolve diretamente com a questão da palavra. Também o leitor entra na dança, porém através de um recurso que além de estético, ou estilístico, é ético. Como se dá na literatura, é a própria Clarice que nos dá a receita. Está em "A quinta história", conto de *Felicidade Clandestina*.

A narrativa, inicialmente apenas descreve acontecimentos: a dona-da-casa queixa-se de baratas; segue-se a receita do produto que mataria as baratas, receita dada por uma mulher, e o efeito da receita — a morte das baratas. Depois desta narrativa inicial, dentro da narrativa geral, seguem-se outras alternativas de relato. Estas alternativas incluem, primeiramente, o aspecto ético, que é o sentimento de culpa (exemplificado pelo título deste segundo relato: "O assassinato"). Em seguida começa a mover-se o quadro de referências. Para que o assassinato fosse possível, era preciso que houvesse um começo de identificação entre a narradora e as baratas, que se agrava a ponto de incomodar e ameaçar já no quarto relato, a existência da assassina, a qual recorre a um artifício: o de delegar a tarefa assassina a outrem ("Esta casa foi dedetizada"). Com isto se isenta de culpas. Mas as vítimas, testemunhadas, foram referidas também, apresentando-se a condição de baratas das baratas. E o assassinato já fora denunciado, anteriormente, como ato saneador da paz e da ordem do lar.

[24] Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela, op. cit.*, p. 25.

A narradora não deixa por menos. Ela não conta só uma história. Ela tematiza o sentimento de culpa, a má consciência da narradora-personagem, que despertam o medo de identificação entre a narradora, a vítima e o leitor. O sentimento de culpa não seria tão efetivo se as vítimas não fossem apresentadas pelo seu frêmito. É que elas são abomináveis, porque diferentes, ainda que tenham pontos de contacto com os outros: sua palavra de amor, sua dança, sua orgia são cristalizados, mumificados em meio ao gesto. Portanto cristalizam a denúncia. Mas são tão inconscientes, que não chegam a denunciar nem a si mesmas. Diante de tal inconsciência ingênua não há como não sentir-se responsável. E somos nós, leitores, que, diante da introspecção das personagens de Clarice, que se buscam, inconscientes, ingênuas de uma ordem social que as "saneia", temos a dificuldade de leitura próxima ao engulho, responsáveis, que somos, por nós mesmos e pelos abomináveis em geral, que, se não são conscientes e batalhadores, preferiríamos exterminar. ("A inconsciência feliz e imunda do macacão" (animal) "pequeno tornava-me responsável pelo seu destino, já que ele próprio não aceitava culpas.")[25]

Neste contexto é que são referidas as personagens de Clarice Lispector. Em *A Hora da Estrela* emerge o sentimento de culpa e de responsabilidade de antes do começo e para depois do fim. Sentimos a surpresa da identidade possível entre o outro e o eu, o que nos confunde. O livro parece ser ainda uma resposta a uma cobrança: "O final foi bastante grandioso para a vossa necessidade?". As questões acima são tematizadas no livro, bem como em diversas propostas para o título da narrativa. São quatro os conjuntos em que podemos agrupar os títulos mencionados. O primeiro: *A culpa é minha; Ela que se arranje; Ela não sabe gritar; Eu não posso fazer nada* e *Saída discreta pela porta dos fundos*. É a tematização do sentimento de culpa, com o correspondente ódio pela responsabilidade que recai sobre quem observa o indivíduo inconsciente de sua miséria; é a defesa de si mesmo por parte do leitor, que assim quer fugir da responsabilidade que cairia sobre ele. O segundo conjunto é: *O direito ao grito* ; . *Quanto ao futuro*. (com um ponto final antes e depois do título); *Ela não sabe gritar*; *Assobio no vento escuro*. É a descrição da personagem oprimida abjeta, abominável. O terceiro conjunto é irônico e refere-se à forma e temor da forma da narrativa, que na busca de clareza correria o risco de ser piegas,

[25] Lispector, Clarice, "Macacos", *in Felicidade Clandestina, op. cit.*, p. 93.

trivial, ou meramente inoperante-mantendo-se popular: *Lamento de um blue*; *Registro dos fatos antecedentes*; *História lacrimogênica de cordel*. Finalmente, há um quarto elemento. Refere-se a um instante e ao de dentro da personagem, que, mesmo em uma condição abjeta e mesmo que seja penoso saber dizer isto, tem a sua *Hora da estrela*.

Severinos e comendadores

Modesto Carone

Ficou lugar-comum considerar a poesia de João Cabral de Melo Neto como o equivalente poético da prosa de Graciliano Ramos — opinião aliás abonada pelo próprio poeta. Neste sentido vale a pena lembrar os versos de "Graciliano Ramos:", onde os dois pontos do título abrem caminho para que o autor fale de si mesmo pela boca de outro:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca.

Sem prejuízo de uma equiparação que envolve questões factuais de tema e estilo, é útil destacar, para os que se interessam pelo assunto, o arrojo estético e histórico de João Cabral — sem dúvida o primeiro a elaborar, no interior de um poema, os contornos reais do Nordeste.

A situação é curiosa porque, tendo embora precedência cronológica sobre o poeta, Graciliano se beneficia amplamente dos propósitos éticos e artísticos de toda uma geração — a de 30 — por si sós capazes de infundir vigoroso conteúdo de verdade ao ciclo do romance nordestino; ao passo que João Cabral surge da chamada "geração de 45", por todos os títulos restauradora, se não reacionária, em relação tanto aos ideais estéticos de 22, quanto à consciência social emergente do nosso subdesenvolvimento.

A partir daí é possível imaginar que, levada em conta num confronto, a discrepância na base histórica dos dois projetos literários complique os rumos de uma comparação; seja como for, porém, ela ultrapassa de longe o âmbito e a ambição destas anota-

ções. Resta voltar ao tema da pobreza na obra do poeta pernambucano.

É fato sabido que a trajetória de João Cabral começa num surrealismo despojado da escrita automática, passa pelo ardor da construção e da lucidez, discute a pureza e a decantação da poesia antilírica e, descartando a desconfiança (então em moda) quanto à possibilidade de dizer o mundo e os seus conflitos, assume, de "Morte e Vida Severina" em diante, o lado *sujo* da miséria do Nordeste.

Não são necessários mais que alguns exemplos para trazer à tona a contundência dessas imagens, pouco a pouco transformadas em emblema de uma condição contemporânea:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo,
até o que não tem).

(*Cão sem Plumas*)

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele

começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

(*Cão sem Plumas*)

— Nestes cemitérios gerais
não há morte isolada
mas a morte por ondas
para certas classes convocadas.
— Nunca ela vem para um só morto,
mas sempre para a classe,
assim como o serviço
nas circunscrições militares.

(*Congresso no Polígono das Secas*)

Afirmar que até um pesquisador pouco atento poderia fazer uma antologia de passagens como estas (à maneira, talvez, dos "Poemas em Voz Alta"), não soa exagerado; pois na verdade elas atravessam a obra toda do poeta — e atravessam-na como um rio, para usar uma das metáforas recorrentes do seu repertório. Assim é que, na batida pesada do poema, passam a ter voz aqueles *homens de calada condição* — os *severinos*: seu nome, através da "linguagem de pedra" criada pelo poeta, vira substantivo comum e adjetivo, num processo de proliferação e desfiguramento que segue de perto os encontros com a realidade.

A estes *homens de pão escasso* vai-se opor, mais tarde, a figura do *comendador*, o habitante dos *palácios cariados*, onde *pingam os mil açúcares das salas de jantar pernambucanas* e onde *as grandes famílias espirituais da cidade chocam os ovos gordos da sua prosa*.

Contra esta personagem volta-se, assanhada, a "impiedade de faca" da poesia cabralina. O retrato mais implacável do comendador (e tão preciso quanto o do severino) aparece de corpo inteiro em "Duas Fases do Jantar dos Comendadores":

Assentados, mais fundo que sentados,
eles sentam sobre as super-cadeiras:
cadeiras com patas, mais que pernas,
e de pau-d'aço, um que não manqueja.
Fundassentados se abrem: todo abertos

ante a mesa, ainda uma mesa-de-espera,
e pré-abertos, para as últimas opções
se mini-ultimando na cozinha e adega;
(...)
Assentados fundo, ou fundassentados,
à prova de qualquer abalo e falência,
se centram no problema circunscrito
que o prato de cada um lhe apresenta.
(...)
se fecham: erguem fronteiras no prato,
se entrincheiram atrás das fronteiras;
se fecham até de poros, o que só fecham
quando ouvem sermão de outras igrejas.

Postos face a face, o severino e o comendador contrastam de uma maneira tão exemplar que chegam a reproduzir o par clássico da complementaridade social derivada da exploração. O fato, entretanto, é que a obra de João Cabral não tematiza diretamente a contradição, ou seja: não os coloca como partes de um mesmo sistema. Nesse caso, o máximo que se pode dizer é que o antagonismo entre o severino e o comendador fica em aberto; e que a negação do severino é dada, explicitamente, apenas pela *manifestação da vida* no próprio círculo de ferro onde ele vegeta:

— Severino retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
(...)
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é,
esta que vê, severina;
(...)
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,

vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
(...)
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

Todos reconhecem, nestas linhas, a famosa fala final do Mestre Carpina em "Morte e Vida Severina". Talvez não seja impróprio afirmar que ela expresse, melhor que muita coisa, o tipo de otimismo social encampado pelo poeta no seu desapreço por uma situação concreta a que soube dar dimensão poética valorizando a crítica e a consciência ética.

Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa

Clara de Andrade Alvim

Em "Campo Geral",* novela de abertura de *Corpo de Baile*, encontro o testemunho mais intenso do poder narrativo de Guimarães Rosa e a configuração de seu universo literário.

A história trata de uma família pobre, que mora em um lugar esquecido chamado Mutum.

Seu desenvolvimento modifica a situação proposta inicialmente: a da perplexidade, da impossibilidade de aceitação, por parte do personagem central, Miguilim, de contradições que dizem respeito à disposição interior dos demais personagens em relação ao lugar em que moram, à situação sócio-econômica que enfrentam, à liberdade de que possam usufruir para integrar o amor, o prazer, a beleza, a poesia a seu cotidiano de pobreza e de trabalho.

A perplexidade de Miguilim, na situação inicial do conto, alia-se a seu empenho de indagar, de querer saber, de encontrar resposta que resolva as contradições com que se depara.

O personagem irá se mover, portanto, instigado por seu desejo de consertar o "erro". No começo de tudo tinha um erro — Miguilim conhecia pouco entendendo." (p. 16)

O seu não entender, que equivale a uma inconformação, estende-se aos julgamentos também contraditórios dos demais personagens quanto ao que se constitui malfeito ou bem-feito. E, ainda, ele quer saber como julgar o fazer, ou a omissão do fazer.

O desejo de saber o certo, de separar o bom do mau é, significativamente, uma angústia comum a Miguilim e Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*.

A matéria deste conto guimaraneano e, se estou certa, do universo de Guimarães, pode ser entendida como a do embate entre o

* Para as citações de "Campo Geral", utilizei-me, neste trabalho, da 1ª edição de *Corpo de Baile*, 1º volume, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1956.

limitado e o ilimitado, da luta pela superação dessa oposição que pode, também, ser interpretada como representação da inconformação diante da pobreza.

A pobreza da imaginação, de compreensão, de invenção, de solidariedade, de liberdade interior, que impede de ver que o Mutum era bonito é, por exemplo, uma das questões que preocupa Miguilim e que, ao mesmo tempo, dá testemunho de que a narrativa guimaraneana trata da possibilidade de superação da pobreza material no plano espiritual e individual.

O impulso que conduz Miguilim a procurar incessantemente saber se era bonito ou feio o universo que habitava, a determinar e apartar o positivo e o negativo — "Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?" (p. 72) — é explicitado por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*:

"... que foi isso que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o rúim ruím, de um lado esteja o preto e de outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os pastos demarcados... / Ao que, este mundo é muito misturado".

A impossibilidade de aceitar as contradições é limitação — pobreza — superada pela sabedoria interiorizada na situação final do conto "Campo Geral" e que decorre não apenas de uma competência interior mas, também, da aquisição de uma potencialidade prática, resultante de enfrentamentos no plano exterior.

Assim, se por um lado a pobreza seria principalmente representada, na narrativa guimaraneana, como a limitação que separa o bom do mau, o bonito do feio, o mítico do prático; e a riqueza como a inclusão desses pólos, por outro lado verificamos que a sabedoria equivalente a essa compreensão (que implica o abandono da inconformação diante das contradições) deve, simbolicamente, ser adquirida através de um esforço "comprado a todos custos", como diria Riobaldo.

O herói guimaraneano, portanto, prepara-se, na prática, seja para as lutas espirituais, seja para as materiais.

O conto "Campo Geral" se constrói, assim, sobre uma tensão instaurada entre disposições interiores face à pobreza e à riqueza — considerados os respectivos sentidos espiritual e material — mas essa situação de tensão não se vê alterada do ponto de vista coletivo na situação final.

Tão significativa quanto a permanência dessas contradições é a transformação individual e interior de Miguilim que, não apenas

aceita e integra em si os termos opostos, representados anteriormente nos outros personagens, mas adquire a consciência da necessidade dessa integração como condição para a mudança.

O sentimento dos personagens em relação à realidade se deixa apreender como, principalmente, referente a dois pólos, a que eu chamaria de um Prático limitado e de um Mítico ilimitado.

Subjacente à narrativa, e correspondendo aos termos opostos indicados, existe um conteúdo axiológico em tensão: de um lado, a submissão a uma Ordem que impõe a exclusão entre o Mítico e o Prático e que implica o utilitarismo, o rigor, a vigilância, a agressão, a nostalgia do mítico, a tristeza, o medo.

Em função de sua não afirmação quanto à potencialidade do querer, da voluntariedade, esta Ordem infere a estacionaridade.

De outro lado, um conteúdo que implica o belo, o poético, o extraordinário, o musical, a compreensão, o amor, a alegria, a doação e a coragem — relacionado a uma Ordem não exclusiva, mas compreensiva do Prático e do Mítico — que infere uma forte afirmação do querer: potencialidade de transformação.

É excusado dizer que personagens e ações, na narrativa guimaraneana, não correspondem simplistamente a cada um dos termos do conteúdo axiológico apreendido, mas que a estes se referem com maior ou menor predominância.

Mesmo o pai e a mãe de Miguilim, cujos conflitos constituem uma das expressões mais importantes da oposição de conteúdo captada, embora mais fortemente relacionados, respectivamente ao Prático limitado e ao Mítico ilimitado, apegam-se à Ordem estabelecida:

"Ah, meu filhinho, tudo que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito." (p. 72)

"A gente olhava Mãe imaginava saudade." (p. 91)

"... se doía de tristeza de ter de viver ali..." (p. 15)

"Mamãe está fazendo creme de buriti." (p. 20)

"O Pai ralhava com a Mãe, coisa de vexame: Nhanina quer é empobrecer ligeiro o final da gente: com tanto açúcar que gasta, só fazendo porcaria de doces e comidas de luxo!" (p. 112)

À pergunta de Miguilim, se nunca iam poder ver o mar, a Mãe responde "que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe". (p. 91)

O Pai esbravejava contra o desbregamento do sofrer de Miguilim pela morte do irmão Dito:

"— Diacho, de menino carece de trabalhar, fazer alguma coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!". (p. 111)

Pelo trabalho intransitivo e embrutecedor, o Pai quer impedir a diferença entre seu filho e ele mesmo; busca, na identificação exterior, impedir a transformação essencial de uma ordem de valores por outra.

A resolução da tensão encontrada fica a cargo do herói-mediador Miguilim, destinatário e objeto da destinação de um saber transformador. A aquisição deste saber depende, entretanto, de uma condição que se sugere simbolicamente através do sangue vivo do tatu em que o banharam, quando pequeno, "para ele poder vingar". Competência a ser adquirida através do sofrimento, das perdas e ganhos, das lutas. Saber alcançado "com as necessidades" e através de sua vontade.

A sabedoria a ser adquirida pelo herói-mediador de "Campo Geral" é já possuída — sem esforço — por dois personagens précientes: Dito, seu irmão (Expedito, o mensageiro) e seu Aristeu, também um destinador (Aristeu, filho de Cirene, a caçadora e de Apolo, o deus solar, foi quem ensinou aos gregos a domesticar as abelhas e a aproveitar o seu mel):

"O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nos profundos... Alegre era a gente viver devagarinho, não se importando demais com coisa nenhuma". (p. 132)

"— Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos — com bondades..."

Quando Miguilim interroga ainda — sempre querendo saber: "E a gente, Dito? A gente?", Dito responde a partir da experiência mítica de menino-velhinho:

"— A gente cresce, uai. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...". (p. 95)

Seu Aristeu reconhece Miguilim como sujeito virtual da aquisição de sua sabedoria: "Ei Miguilim, isto é p'ra você, você carece de saber das coisas...". (p. 64)

Aristeu possui os dons solares e órficos da poesia e da alegria aplacadoras das aflições e angústias: é com as "lindas estórias" que conta, com suas engraçadas "Vênias de dansador", e com sua dádiva principal — a alegria — que cura o medo da morte em Miguilim, e que se opõe ao medo da viagem, que confirmará a transfor-

mação do herói e possibilitará outras mudanças; na hora de partir, Miguilim lembra a voz de seu Aristeu: "Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...". (p. 136)

Assim como não aceita as comunicações exclusivamente práticas, como as do Pai, e de outros personagens, Miguilim, o mediador, não assimila — de graça — também as mensagens complexas — míticas e práticas — transmitidas por Dito e seu Aristeu. Esta sabedoria só é adquirida quando ele — após sofrer e superar o medo, sofrer e integrar a perda do irmão — se arroga em sujeito que viola a Ordem estabelecida (resiste à fúria e à surra do Pai, enfrenta e derrota seu irmão mais velho) capacitando-se, assim, para a competência final, que implica renunciar à sua insubmissão anterior.

Um sentido dual e simbólico reside no episódio situado na última seqüência de "Campo Geral" — os óculos e a viagem oferecidos por um médico itinerante ao menino, cuja miopia, só então, é percebida. Ambos representam, ao mesmo tempo, imposição de distância e meio de reconhecimento (aceitação) da Ordem estabelecida.

A euforia que envolve o olhar com que Miguilim revê e se despede do Mutum, antes de partir, é a da aceitação e da coragem, cujo conteúdo é o do domínio da vontade sobre o medo não eliminado: ela não exclui, portanto, a disforia.

Assim, simbolicamente, encontramos na narrativa guimaraneana, de modo inclusivo, a aceitação da Ordem estabelecida (que implica a pobreza material e espiritual) e a negação dessa Ordem, sabedoria indissoluvelmente aliada à aquisição de competência para as lutas de caráter espiritual e material.

Este é, a meu ver, o sentido da transformação situada na situação final do conto, interiorizada exclusivamente pelo personagem central — Miguilim; permanece, no Mutum, a pobreza exterior e interior.

A esse respeito, eu arrisco uma indagação: em Guimarães Rosa, a questão da pobreza — o tratamento que lhe é atribuído — não corresponderia à mesma situação indicada como insuportável, mas insuperável, em certos mitos e contos populares?

Nessa medida e nesse sentido, a narrativa guimaraneana não se inscreveria na ordem desses relatos cujo objeto, lembrando Lévi-Strauss, é "fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável, quando a contradição é real)"?

Samba, estereótipos, desforra

José Paulo Paes

Ainda que Vinícius de Morais não a houvesse realmente pronunciado, a frase infeliz ficou para sempre ligada ao seu nome em nosso folclore cívico. Depois de ter servido de munição aos bairristas arregimentados na tola guerra Rio-São Paulo, ela acabou caindo no esquecimento, de onde é mister agora retirá-la para lhe dar foros de verdade. Isso porque, finalmente, São Paulo se converteu no túmulo do samba, desde que em seu chão foi sepultado Adoniran Barbosa.

Não bastaria dizer, como um locutor de rádio dos velhos tempos, que ele era o samba em pessoa. Cumpre antes ressaltar a consubstancialidade entre a sua figura humana e a sua obra de compositor. Pitoresca consubstancialidade que traz à memória, por analogia, o rosto suarento de Satchmo, com a voz rouca a desenhar os mesmos arabescos do seu trompete prodigioso, ou os dentes de Fats Waller à mostra numa risada de rinoceronte, imagem *en abîme* do teclado onde ele ritmava a jovialidade bufa da sua música. Assim também, com o seu chapéu de aba rebatida, o bigodinho de galã de antigamente, a gravata borboleta, a voz de lixa a sibilar nos plurais pernósticos ou a espraiar-se nas simplificações fonéticas da fala ítalo-caipira de São Paulo, Adoniran Barbosa compunha fisicamente um tipo de elegância suburbana que é impossível separar dos seus sambas, já que neles, sob o signo da caricatura finamente dosada, o subúrbio e o bairro proletário da cidade se vêem fielmente retratados.

Tal *physique du rôle* era realçado pelas frases meio sem pé nem cabeça que ele gostava de repetir como uma espécie de marca de fábrica — o "sem-duvidamente" a pontilhar sua sentenciosidade de Dr. Pangloss num filme de Mazzaropi onde o enredo do "Candide" de Voltaire era saborosamente acaboclado; o "sabe o

que nóis faiz? o quê? nóis num faiz nada, porque depois que nóis vai, depois nóis vorta", breque final das suas interpretações do "Samba do Arnesto"; o "nóis veio aqui pra beber ou pra conversar?" com que tornou memorável um comercial de televisão.

Quando se diz de Adoniran Barbosa haver ele sido o sambista de São Paulo, a pronta aceitação do epíteto já tornado lugar-comum leva-nos a esquecer amiúde sua significação mais fundamental. Ele não fez jus ao epíteto pelo simples fato de aqui ter nascido e de aqui ter sempre vivido, nem tampouco por aqui ter produzido, superiormente embora, um simulacro daquilo de que o Rio detinha a patente e de que fornecia os estereótipos. Mereceu-o, antes e acima de tudo, porque conseguiu criar um samba diferencialmente paulista. Essa diferencialidade se ostenta, desde logo, no uso habilidoso, para fins de um humor por vezes tragicômico, da fala acaipirada, aqui e ali engastada de um italianismo, que se ouve nas ruas da cidade e de que Adoniran tirava efeitos saborosos, como o *staccato* do "dindin-donde" e o melodramático de "cada tauba que caía, doía no coração", de "Saudosa Maloca", ou então a "lâmpida", homem de quem "As Mariposas" — mulheres — dão "vorta em vorta".

Patenteia-se igualmente a diferencialidade nas referências localistas, sobretudo a bairros populares: ao Brás, onde os amigos de Arnesto dão com a cara na porta; à Casa Verde, onde o samba esquenta toda a noite; ao Jaçanã, para onde regressa pontualmente o ajuizado amante do "Trem das Onze". Ou, ainda, à avenida São João, figuração por excelência da correria e da azáfama da vida metropolitana (ali é atropelada Iracema, quando a atravessa distraidamente na contramão), assim como *locus amoenus* de vagabundos e boêmios avessos à corrida de ratos, a cujo número pertencem o Mato-Grosso e o Joca — eles preferem continuar vadiando pela São João a ir morar na maloca legalizada que no alto da Mooca foi construída por um ex-companheiro de marginalidade agora convertido à religião do trabalho ("Abrigo de Vagabundo").

Com falar em "religião do trabalho", toquei naquele que considero o ponto fundamental da diferencialidade do samba de Adoniran Barbosa. Só se poderá entender bem esse ponto se se tiver em mente que o estereótipo mais persistente do samba carioca foi a malandragem, tradição de que a antiga Capital Federal se gloriava pelo menos desde os tempos do Rei Velho, quando os capoeiristas já davam o que fazer aos esbirros do Major Vidigal, conforme se pode ler nas *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Imagino seja dispensável trazer para aqui exemplos da freqüência desse estereótipo de base; lembrarei apenas que a palavra "malandro" figura tanto na letra de um dos mais antigos sambas conhecidos, o "É Batucada", do "primitivo" Caninha, como no título e na temática da recentíssima "Ópera do Malandro", de Chico Buarque de Holanda. Para o entendimento do ponto aqui levantado, basta reconhecer a persistência do estereótipo: não é preciso rastrear sociologicamente o vínculo samba-malandragem até a marginalidade da favela ou do submundo da antiga Lapa em relação ao "centro" da cidade, nem querer reconhecê-lo, diluído em traço de comportamento coletivo, na fleuma e no hedonismo jeitoso com que, convencionalmente, se vê o carioca a haver-se com os problemas da subsistência.

A essa imagem convencional de *bon vivant* corresponde, simetricamente inversa, mas não menos convencional, a imagem do paulista fanático do trabalho e impermeável aos prazeres da vida. É fácil ver que a polaridade no caso advém da contraposição estereotípica da cidade naturalmente turística à cidade irremediavelmente industrial. Todavia, ainda que simplifiquem e deformem a realidade ao encará-la pela ótica do esquema e da hipérbole, nem por isso deixam os estereótipos de refletir-lhe alguns dos traços mais salientes.

Daí o caráter diferencialmente paulista que, no plano dos valores estereotípicos, os sambas de Adoniran Barbosa assumem, na medida em que se ocupam antes em retratar o mundo suburbano do trabalho do que o mundo marginal da malandragem ou da boêmia. Paradigmáticos, nesse sentido, são os versos de "Abrigo de Vagabundo", para os quais já se chamou a atenção, onde são retomados, em outra clave, a problemática e os figurantes de "Saudosa Maloca". Um dos ex-moradores desta é quem assume a elocução na primeira pessoa (como já assumira antes) para contar que, "trabalhando o ano inteiro numa cerâmica", conseguiu arranjar dinheiro bastante para comprar um pequeno lote de terreno e ali erguer a sua maloca definitiva, depois de conseguir planta com um amigo da Prefeitura; mesmo que os seus antigos companheiros de vadiagem não o houvessem querido acompanhar, ele continua a oferecer sua nova casa "aos vagabundos que não têm onde morar".

De notar aqui, além da fidelidade sentimental do elocutor a um passado a que renunciou, é a ênfase na positividade do trabalho, tão bem marcada nos versos "quem trabalha / tudo pode conseguir", a que se contrapõe, com igual ênfase, a negatividade da

vadiagem: Joca e Mato-Grosso possivelmente "andarão jogados na avenida São João / ou vendo o sol nascer quadrado / na Detenção". Esta referência às coerções impostas pelo Poder ou Lei aos que refogem ao imperativo do trabalho é completada logo adiante pelo reparo de que "ninguém pode demolir" a nova maloca porque, diferentemente da outra, ela "está legalizada". Igual "legalismo" já transparecia, de resto em "Saudosa Maloca", quando o mesmo elocutor, à chegada dos "homem com as ferramenta" mandatários do "dono (que) mandou derrubar", reconhecia os direitos demolidores da Propriedade, do Progresso e da Lei e atalhava o protesto de Mato-Grosso com um conciliador "os home tá com a razão, / nóis arranja outro lugar".

Transparece ainda o legalismo, e desta feita tocando as raias do grotesco, no recitativo com que o elocutor de "Iracema" se dirige à lembrança de sua noiva morta e atropelada para admoestá-la: "o chofer não teve culpa, / você atravessou na contramão". E não seria demais, para ter-se a medida final desse legalismo que sequer nos transes do pesar amoroso esquece as leis do trânsito, sublinhar o apego aos deveres filiais de que dá mostras o elocutor do "Trem das Onze" quando interrompe pontualmente o seu idílio (nada platônico, pelo que deixam entender as conotações eróticas do verbo "ficar" e do vocativo "Mulher") para pegar o último trem, visto que, filho único cuja mãe não dorme antes da sua chegada, a ele compete zelar pela manutenção e segurança da casa.

Não vejo, na ingenuidade dessa aceitação das leis da propriedade como do trânsito, dessa fé no progresso individual e coletivo, dessa crença na positividade do trabalho e da família, sintomas de uma consciência alienada em face da ideologia de dominação, tal como veria algum intolerante cobrador de posições, assim como não vejo a malandragem como sobretudo uma forma larvar de protesto contra o utilitarismo expoliador da dita ideologia. A meu ver, o que o ex-metalúrgico-encanador-serralheiro e que sei eu mais Adoniran Barbosa conseguiu exprimir, com lapidar pertinência, em alguns dos seus melhores sambas, foi o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se do seu trabalho, ainda que injustamente remunerado; a erguer com as próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passe de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança.

É preciso não esquecer, além disso, a forte componente boêmia da personalidade de Adoniran Barbosa, sempre pronta a apa-

rar os eventuais excessos do seu bom-mocismo com a tesoura afiada da irreverência e do humor. Um humor dotado de agudo senso de medida, incapaz de carregar no traço, que se mantém sempre leve e preciso, a ponto de fazer depender de uma simples contraposição de palavras, mormente em posição de rima, todo o sal cômico de uma letra de samba. É o caso, por exemplo, de "Acende o Candeeiro", cujos versos veiculam um aviso à negra Maria de que não esqueça de comprar vela e querosene para iluminar o terreiro à noite, durante o ensaio geral; o aviso é feito em linguagem chã, anódina, sem maior graça, a não ser no verso final, quando a adquire, de súbito, pelo despropositado surgimento da palavra *combustível* no contexto, palavra técnica e pernóstica que se faz ainda mais despropositada pela rima visivelmente forçada com *incrível*.

Efeito semelhante de "estranhamento" vocabular ocorre em "Véspera de Natal", onde o entalamento do improvisado Papai Noel no buraco da chaminé demasiado estreita é tornado supinamente ridículo pela repetição de um estribilho no qual, para poder rimar com *sacrifício*, o "buraco" prosaico é substituído por um douto *ourifício*. Em outra pauta, atente-se, desde o título de "Apaga o Fogo, Mané", para a duplicidade de sentidos, tanto mais maliciosa quanto discreta, dessa expressão tão "natural" na pequena tragédia doméstica narrada pelos versos, a do marido que, após ter acendido o fogo para o jantar e esperado inutilmente o regresso da esposa, depara, ao pé do fogão, com um bilhete onde ela lhe recomenda "apagar o fogo" porque não voltará mais para casa.

Encontro, na espontânea finura do humor de João Rubinato, o filho de imigrantes vênetos que teve a ousadia de invadir o santuário da mais "nacional" de nossas formas de expressão musical para ali afirmar-se, conquanto sob o pseudônimo abrasileirado de Adoniran Barbosa, como dos seus mais genuínos criadores, uma espécie de desforra histórica, inconsciente talvez e em todo o caso de segunda instância, daquele "carcamano" que o elitismo (rótulo detestável, mas às vezes útil) dos modernistas de 22 só soube representar com as tintas fáceis da irrisão.

Desde o vilão Pietro Pietra de *Macunaíma*, passando pelos Caetaninhos, Carmelas e Cav. uff., ora patéticos, ora risíveis, mas vistos sempre pelo prisma do seu "exotismo" pitoresco, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, até a habilidosa mas grosseira contrafação do ítalo-português macarrônico de Juó Bananere (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) que tanto entusiasmou Otto Maria Carpeaux, sei eu lá por quê. No contraste entre a gros-

vadiagem: Joca e Mato-Grosso possivelmente "andarão jogados na avenida São João / ou vendo o sol nascer quadrado / na Detenção". Esta referência às coerções impostas pelo Poder ou Lei aos que refogem ao imperativo do trabalho é completada logo adiante pelo reparo de que "ninguém pode demolir" a nova maloca porque, diferentemente da outra, ela "está legalizada". Igual "legalismo" já transparecia, de resto em "Saudosa Maloca", quando o mesmo elocutor, à chegada dos "homem com as ferramenta" mandatários do "dono (que) mandou derrubar", reconhecia os direitos demolidores da Propriedade, do Progresso e da Lei e atalhava o protesto de Mato-Grosso com um conciliador "os home tá com a razão, / nóis arranja outro lugar".

Transparece ainda o legalismo, e desta feita tocando as raias do grotesco, no recitativo com que o elocutor de "Iracema" se dirige à lembrança de sua noiva morta e atropelada para admoestá-la: "o chofer não teve culpa, / você atravessou na contramão". E não seria demais, para ter-se a medida final desse legalismo que sequer nos transes do pesar amoroso esquece as leis do trânsito, sublinhar o apego aos deveres filiais de que dá mostras o elocutor do "Trem das Onze" quando interrompe pontualmente o seu idílio (nada platônico, pelo que deixam entender as conotações eróticas do verbo "ficar" e do vocativo "Mulher") para pegar o último trem, visto que, filho único cuja mãe não dorme antes da sua chegada, a ele compete zelar pela manutenção e segurança da casa.

Não vejo, na ingenuidade dessa aceitação das leis da propriedade como do trânsito, dessa fé no progresso individual e coletivo, dessa crença na positividade do trabalho e da família, sintomas de uma consciência alienada em face da ideologia de dominação, tal como veria algum intolerante cobrador de posições, assim como não vejo a malandragem como sobretudo uma forma larvar de protesto contra o utilitarismo expoliador da dita ideologia. A meu ver, o que o ex-metalúrgico-encanador-serralheiro e que sei eu mais Adoniran Barbosa conseguiu exprimir, com lapidar pertinência, em alguns dos seus melhores sambas, foi o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se do seu trabalho, ainda que injustamente remunerado; a erguer com as próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passe de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança.

É preciso não esquecer, além disso, a forte componente boêmia da personalidade de Adoniran Barbosa, sempre pronta a apa-

rar os eventuais excessos do seu bom-mocismo com a tesoura afiada da irreverência e do humor. Um humor dotado de agudo senso de medida, incapaz de carregar no traço, que se mantém sempre leve e preciso, a ponto de fazer depender de uma simples contraposição de palavras, mormente em posição de rima, todo o sal cômico de uma letra de samba. É o caso, por exemplo, de "Acende o Candeeiro", cujos versos veiculam um aviso à negra Maria de que não esqueça de comprar vela e querosene para iluminar o terreiro à noite, durante o ensaio geral; o aviso é feito em linguagem chã, anódina, sem maior graça, a não ser no verso final, quando a adquire, de súbito, pelo despropositado surgimento da palavra *combustível* no contexto, palavra técnica e pernóstica que se faz ainda mais despropositada pela rima visivelmente forçada com *incrível*.

Efeito semelhante de "estranhamento" vocabular ocorre em "Véspera de Natal", onde o entalamento do improvisado Papai Noel no buraco da chaminé demasiado estreita é tornado supinamente ridículo pela repetição de um estribilho no qual, para poder rimar com *sacrifício*, o "buraco" prosaico é substituído por um douto *ourifício*. Em outra pauta, atente-se, desde o título de "Apaga o Fogo, Mané", para a duplicidade de sentidos, tanto mais maliciosa quanto discreta, dessa expressão tão "natural" na pequena tragédia doméstica narrada pelos versos, a do marido que, após ter acendido o fogo para o jantar e esperado inutilmente o regresso da esposa, depara, ao pé do fogão, com um bilhete onde ela lhe recomenda "apagar o fogo" porque não voltará mais para casa.

Encontro, na espontânea finura do humor de João Rubinato, o filho de imigrantes vênetos que teve a ousadia de invadir o santuário da mais "nacional" de nossas formas de expressão musical para ali afirmar-se, conquanto sob o pseudônimo abrasileirado de Adoniran Barbosa, como dos seus mais genuínos criadores, uma espécie de desforra histórica, inconsciente talvez e em todo o caso de segunda instância, daquele "carcamano" que o elitismo (rótulo detestável, mas às vezes útil) dos modernistas de 22 só soube representar com as tintas fáceis da irrisão.

Desde o vilão Pietro Pietra de *Macunaíma*, passando pelos Caetaninhos, Carmelas e Cav. uff., ora patéticos, ora risíveis, mas vistos sempre pelo prisma do seu "exotismo" pitoresco, de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, até a habilidosa mas grosseira contrafação do ítalo-português macarrônico de Juó Bananere (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) que tanto entusiasmou Otto Maria Carpeaux, sei eu lá por quê. No contraste entre a gros-

seria da paródia semi-erudita assinada com pseudônimo italianado e a finura do humor popularesco assinado com pseudônimo abrasileirado, há, mais do que uma distância histórica, uma lição em que talvez não seja ocioso meditar.

Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos

Haroldo de Campos

1.

O "procedimento menos" na literatura brasileira terá talvez uma data privilegiada para o registro histórico de sua discussão: o ano de 1897, em que Silvio Romero, com truculenta retórica fisiológica, denunciou o estilo de "gago" de Machado de Assis: "O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivaz, nem rútilo, nem grandioso, nem eloqüente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. 'Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada', disse-me uma vez não sei que desabusado num momento de expansão, sem reparar talvez que me dava destarte uma verdadeira e admirável notação crítica. Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscientemente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra".

2.

O paradigma estava estabelecido. A arte da prosa de Machado de Assis era uma arte carente, uma arte "pobre". Alguns passos

antes, no mesmo estudo, as deficiências do estilo machadiano são contrastadas por Romero com uma norma artística que envolve o seu oposto: o colorido, a abundância, a variedade ("O estilo de Machado de Assis não se distingue pelo colorido, pela força imaginativa da representação sensível, pela movimentação, pela abundância, ou pela variedade do vocabulário"). Se à tartamudez se opõe a fluência da elocução, como ao pobre o rico, o antiparadigma também é prontamente oferecido por Romero: numa enumeração exemplificativa de autores dotados das qualidades que minguam no depauperado estilo machadiano, o crítico empenha-se em assinalar o período "amplo, forte, vibrante" de Alexandre Herculano, passa pelo "variegado, longo, cheio" de Latino Coelho, para, depois de algumas outras escalas, culminar na evocação enfática do escrever "abundante, corrente, colorido, marchetado" de Rui Barbosa. Estilo pobre; de apalpadelas e tropeços, contra estilo rico, opulento, policromo, profuso, de cadência oratória. À crítica romeriana parece subjazer uma idéia equivocada de norma estilística que valoriza a riqueza vocabular enquanto acumulação quantitativa de efeitos. Tratei uma vez do assunto falando na "magreza" estética do estilo machadiano (estilo de lacunas e reiterações, de elipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética); na ocasião, tomei como termo de contraste o de Coelho Neto, onde a alta temperatura do palavreado, a prolixa erudição lexical em estado de dicionário, não logra obter a "qualidade diferencial" da temperatura estética que seu autor aspirava alcançar por esse dispositivo mecânico, de superfície, meramente quantitativo; outra coisa, muito diferente, é o fenômeno barroco, a ser analisado por outros parâmetros, de Vieira a Guimarães Rosa, como o fez Sarduy pelo ângulo de uma "ética do desperdício" e da "transgressão do útil", no caso hispano-americano (Lezama Lima em especial), ou ainda Antonio J. Saraiva, em termos da oposição "discurso engenhoso" *vs.* "bom senso" cartesiano (Vieira).

3.

Da "magreza estética", do estilo de "gago" de Machado de Assis vem, numa certa linha rastreável de evolução, a escritura telegráfica de Oswald de Andrade, marcada pela metonímia cubista. Não por acaso o padrão normativo contra o qual a prosa de invenção oswaldiana se insurge é o estilo "ornamental", parnaso-acadêmico, cujo expoente óbvio era Coelho Neto, o "último heleno". (A marcação do percurso está feita pelo próprio Oswald, ao indigitar a consciência ingênua do "beletrismo" pré- *Miramar* de seus anos de formação, nos parágrafos iniciais do prefácio-ajuste-de-contas que abre — e ao mesmo tempo conclui, num movimento de retrospecção — o *Serafim*: "O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias — Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente".)

4.

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O "perpétuo tartamudear" da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do "igual", por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença. Há quem se contente em buscar no *Dom Casmurro* um raconto de adultério ou de suspeitas de adultério, a girar em torno de Capitolina/Capitu, a de "olhos de cigana dissimulada", a de "olhos de ressaca", a de "braços mal velados pelo cendal de Camões". Dessa leitura "verídica", procede a caracterização pontual da ambígua personagem feminina, a modo esquemático de "ficha de estudo", como "uma das maiores criações do romance brasileiro, e, dos tipos da galeria machadiana, talvez o de maior realidade objetiva" (é o que se lê, por exemplo, no "Prefácio" à edição do livro a cargo da "Comissão Machado de Assis", INL/MEC, 1969). E houve quem levasse a indagação do referente tão a sério, que se desse ao trabalho de produzir uma dissertação lítero-forense sobre a culpabilidade penal de Capitu (Aloysio de Carvalho Filho, *O processo penal de Capitu,* 1958). Quem se lembrar que *adulter* vem de *ad* + *alter,* e pode significar também "alterado", "falsificado", "miscigenado", "enxertado" (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte

antes, no mesmo estudo, as deficiências do estilo machadiano são contrastadas por Romero com uma norma artística que envolve o seu oposto: o colorido, a abundância, a variedade ("O estilo de Machado de Assis não se distingue pelo colorido, pela força imaginativa da representação sensível, pela movimentação, pela abundância, ou pela variedade do vocabulário"). Se à tartamudez se opõe a fluência da elocução, como ao pobre o rico, o antiparadigma também é prontamente oferecido por Romero: numa enumeração exemplificativa de autores dotados das qualidades que minguam no depauperado estilo machadiano, o crítico empenha-se em assinalar o período "amplo, forte, vibrante" de Alexandre Herculano, passa pelo "variegado, longo, cheio" de Latino Coelho, para, depois de algumas outras escalas, culminar na evocação enfática do escrever "abundante, corrente, colorido, marchetado" de Rui Barbosa. Estilo pobre; de apalpadelas e tropeços, contra estilo rico, opulento, polícromo, profuso, de cadência oratória. À crítica romeriana parece subjazer uma idéia equivocada de norma estilística que valoriza a riqueza vocabular enquanto acumulação quantitativa de efeitos. Tratei uma vez do assunto falando na "magreza" estética do estilo machadiano (estilo de lacunas e reiterações, de elipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética); na ocasião, tomei como termo de contraste o de Coelho Neto, onde a alta temperatura do palavreado, a prolixa erudição lexical em estado de dicionário, não logra obter a "qualidade diferencial" da temperatura estética que seu autor aspirava alcançar por esse dispositivo mecânico, de superfície, meramente quantitativo; outra coisa, muito diferente, é o fenômeno barroco, a ser analisado por outros parâmetros, de Vieira a Guimarães Rosa, como o fez Sarduy pelo ângulo de uma "ética do desperdício" e da "transgressão do útil", no caso hispano-americano (Lezama Lima em especial), ou ainda Antonio J. Saraiva, em termos da oposição "discurso engenhoso" *vs.* "bom senso" cartesiano (Vieira).

3.

Da "magreza estética", do estilo de "gago" de Machado de Assis vem, numa certa linha rastreável de evolução, a escritura telegráfica de Oswald de Andrade, marcada pela metonímia cubista. Não por acaso o padrão normativo contra o qual a prosa de invenção oswaldiana se insurge é o estilo "ornamental", parnaso-acadêmico, cujo expoente óbvio era Coelho Neto, o "último heleno". (A marcação do percurso está feita pelo próprio Oswald, ao indigitar a consciência ingênua do "beletrismo" pré- *Miramar* de seus anos de formação, nos parágrafos iniciais do prefácio-ajuste-de-contas que abre — e ao mesmo tempo conclui, num movimento de retrospecção — o *Serafim*: "O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias — Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente".)

4.

Em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O "perpétuo tartamudear" da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do "igual", por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença. Há quem se contente em buscar no *Dom Casmurro* um raconto de adultério ou de suspeitas de adultério, a girar em torno de Capitolina/Capitu, a de "olhos de cigana dissimulada", a de "olhos de ressaca", a de "braços mal velados pelo cendal de Camões". Dessa leitura "verídica", procede a caracterização pontual da ambígua personagem feminina, a modo esquemático de "ficha de estudo", como "uma das maiores criações do romance brasileiro, e, dos tipos da galeria machadiana, talvez o de maior realidade objetiva" (é o que se lê, por exemplo, no "Prefácio" à edição do livro a cargo da "Comissão Machado de Assis", INL/MEC, 1969). E houve quem levasse a indagação do referente tão a sério, que se desse ao trabalho de produzir uma dissertação lítero-forense sobre a culpabilidade penal de Capitu (Aloysio de Carvalho Filho, *O processo penal de Capitu,* 1958). Quem se lembrar que *adulter* vem de *ad* + *alter,* e pode significar também "alterado", "falsificado", "miscigenado", "enxertado" (formas de estranhamento do mesmo no outro), quem sabe concordará comigo que a personagem principal de *Dom Casmurro* (e, por sinal, a maior criação machadiana para a estética de nosso romance) não é Capitolina/Capitu, mas o capítulo: esse capítulo gaguejante, antecipador e antecipado, interrompido, suspenso, remorado, tão metonimicamente ressaltado pelo velho Machado em sua lógica da parte

pelo todo, do efeito pela causa, como os olhos e os braços de Capitu. A técnica inusitada da "narração impessoal" ("máquina de narrar de aço inglês", na metáfora crítica reprobatória de Barbey d'Aurevilly, reportada por H. R. Jauss) valeu a Flaubert, na observação do mesmo Jauss, suspender o julgamento sobre a questão do adultério em *Mme. Bovary,* a ponto de torná-lo inimputável por sua obra no famoso processo que lhe foi movido, em nome da moral pública, por alegada obscenidade ("*glorification de l'adultère*"); permitiu-lhe, por outro lado, inovar no plano das expectativas éticas e comportamentais da sociedade francesa do tempo, com sua heroína submetida a impulsos desacordes, cujo discurso interior é apresentado livremente, segundo uma tática narrativa impessoalizada, destituída das marcas justiçadoras seja do discurso direto, seja do indireto vinculado, cabendo ao leitor decidir se se trata "da expressão de uma verdade" ou "duma opinião característica da personagem" (sigo, ainda, a análise de Jauss). Um discurso sem direticidade, portanto, e sem vínculos de autoria, cuja instância aberta entra em dialogia potencial com o foro íntimo de cada leitor, sem ser passado em julgado, monologicamente, pelo crivo autoral avalizável pela moral vigente. Assim Machado, por seu turno, e usando de um dispositivo singular, a matéria pobre de seu capítulo esgarçado e lacunar, altera (adultera) o referente, ambigüizando o adultério, a ponto de fazê-lo indecidível. A estrutura taliônica do modelo penal de mundo é tornada irrisória pela vertigem ilusionista que arruína a busca retificatória do vero e do certo no nível do real sancionável. O capítulo gaguejado, a evasiva do tartamudeio ficcional, adultera os padrões rígidos do mundo linearizado pela moral dos códigos formais, introduzindo a outridade irredutível enquanto comportamento não-legislado, lábil, a qual, como efeito desse desgarrar do referente no texto, é inaferrável e não pode ser indigitada pelo dedo moralista. Função antecipadora, no plano dos modelos éticos do mundo, de um texto pobre.

5.

Em Oswald, o estilo telegráfico, com o sem-fio do seu tatibitate em mosaico elétrico e o fragmentário dos minicapítulos dispersos como peças de um caleidoscópio antológico de si mesmo, responde a um propósito também metalingüístico, desta vez decididamente paródico. Como na poesia "pau-brasil", aquela poesia

"pobre", reduzida ao estado elementar da "folha de parreira" (João Ribeiro) no mundo suntuário dos paramentos decorativos tardo-parnasianos. Aqui se põe em xeque, desde logo, o vício retórico nacional ("o mal da eloqüência balofa e roçagante", Paulo Prado). O pobre contra o rico. O menos contra o mais. A emblemática do poder na heráldica do discurso acadêmico é minada pelo contracanto corrosivo do texto paródico. "Minha sogra ficou avó" (*Miramar,* 75 — "Natal"). Um anticapítulo unifrásico que compendia, por abreviatura crítica, toda uma narratologia de idealização familiar burguesa (derivada, segundo Bakhtin, do velho *cronotopo* idílico-pastoral). Fórmula de *happy-end,* aqui desnudada, deslocada de sua posição terminal no entrecho e atravessada de ridículo, este capítulo-frase oswaldiano pontua as vicissitudes das relações naturais perturbadas pelas derrapagens extraconjugais e pelas oscilações de pecúnia (lembre-se, contra o vôo rasante desse capítulo epigramático, o final esponsalício de *Senhora,* paradigma do romance alencariano de matrimônio & finanças: "As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal").

6.

A "metáfora lancinante", metáfora de choque, colorindo berrantemente o telegráfico estilo miramarino, pode fazer esquecer, pelo contragolpe sinestésico da visualidade imprevista, que a estrutura de base dessa prosa passa pelo "procedimento menos" da "arte pobre", pela escassez, voluntariamente "descolorida", da linhagem machadiana. Quando, em Graciliano Ramos, mais de uma década depois, em *Vidas Secas* (1938), o gaguejamento machadiano, traduzido em taquigrafia de combate por Oswald, retomar literalmente a sua degradação fisiológica de afasia, de afonia, na mudez deslinguada de Fabiano e sua família de retirantes, pouca gente se dará conta de que a oposição modernismo/paulista-"cosmopolita" *vs.* regionalismo dos "búfalos do nordeste" recobre uma solidariedade escritural mais profunda. Aqui, em Graciliano, o pobre do estilo "menos" é dobrado pela pobreza da matéria no nível do referente. O isomorfismo do estilo magro e das vidas secas produz um "romance desmontável" (Rubem Braga cit. por Antonio Candido), avaliado negativamente por Álvaro Lins em termos de "falta de unidade formal" ("... a novela, tendo sido construída

em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal, para as antologias''). Confronte-se com esta apreciação, que vê na descontinuidade um ''defeito'' de construção, a de Prudente de Morais Neto e Sérgio Buarque de Holanda sobre o *Miramar*: ''Uma das características mais notáveis desse 'romance' do sr. Oswald de Andrade deriva possivelmente de certa feição de antologia que ele lhe imprimiu (...) Isso não importa em dizer que o livro não tem unidade, não tem ação e não é construído. É a própria figura de J. Miramar que lhe dá unidade, ligando entre si todos os episódios. Oswald fornece as peças soltas. Só podem se combinar de certa maneira. É só juntar e pronto''. Em dois novos lances, sob signos diversos de intervenção, novas aventuras do capítulo capitolino, dissimulado e tartamudeante, de Machado, o ''homem subterrâneo'' (como disse Augusto Meyer), o nosso ''gago'' desapaixonado...

7.

Em Graciliano o ''estilo pobre'' é o estilo de um mundo em tempo físico de pobreza. A linguagem, ''o mais perigoso dos bens'', do verso hoelderliniano, é anelada como forma de resgate e posta sob suspeita como forma de opressão. Assim como o inverno pode ser uma pausa de melhoria, irrigando a inclemência solar da seca (que nem por isso é conjurada e ameaça, inflexível, vulturina, com seu ciclo fatalizado de retorno) — pausa ilusória, portanto —, também no puro jogo fônico da palavra *inferno* (''Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim''), um infante afásico (''poetar, o mais inocente dos afazeres'' — Hoelderlin ainda) pode entrever o céu, até que ''cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca'' o devolvam ao mundo magro das ''vidas secas'' (mundo onde as ''palavras esquisitas'' são como estrelas desterradas) e ao seu duro princípio de realidade. O *logos* oprime: é a fala do poder do ''soldado amarelo'' contra a revolta desarticulada, afônica, de Fabiano: rugido gutural de bicho. Dominar o *logos* é aceder à condição de hominidade. Mas o *logos* despista. O *logos* é minado pelo ideológico. O texto pobre denuncia a retórica da falação, da mais-valia bem-falante (de novo o vício oratório nacional, agora aparado com rudez direta, quase de desforço físico): ''Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso pelo menos ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha da fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se (...) A narrativa foi composta sem ordem...'' (G. Ramos, depoimento a José Condé, 1944). O realismo, como efeito semiológico, parece aqui ser incindível do ''procedimento menos''; este, por outro lado, isomorficamente, ou o texto dele resultante, parece engendrar a figura de duplicação do real pauperizado. Não metalinguagem, mas realismo semiológico que aspira à condição de fotografia radical: texto ''encourado'' na ''secura da fatalidade geográfica'' (expressões de A. Candido). Do capítulo ''desconstrutor'', ambigüizante até à vertigem das relações interpessoais, em Machado, passamos à ''construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros perfeitamente, sugerindo um mundo que não se compreende, e se capta apenas por manifestações isoladas (...) Ao reuni-los, o autor não quis amaciar a sua articulação, mostrando que a concepção geral obedecia de fato àquela visão tacteante''. (A. Candido). ''Visão tacteante''. Outro nome para o ''perpétuo tartamudeio'', herança mais sentida da ''arte pobre'' inaugurada por Machado a contracorrente do filão ornamental das letras de opulência. (Três anos antes de Graciliano, outro machadiano, Dyonélio, enfibrado pela experiência de choque do Modernismo, já produzira uma ''novela miúda'', *Os Ratos*, 1935. ''Mundo miudinho deste romance, miudinho como ruídos de ratos'', resumiu Cyro Martins, num símile exato. Vidas ressecadas na jornada incolor do subemprego urbano. Prosa pobre, puída, em caminho tautológico — cruzado, recruzado, obsessivo — de rato.)

8.

Da ''poesia pau-brasil'' de Oswald (cujo monogramático refrão de guerra seria o poema ''*amor* /humor''), ao ''poema-orelha'' de Drummond, que epitomiza essa dialética numa síntese expressiva: ''e a poesia mais rica é um sinal de menos'' (1959), pode-se fazer, por outro ângulo de enfoque, todo um traçado da ''arte pobre'' (*arte povera* se dizia, não faz muito, em pintura)

na poesia brasileira, entendida agora como poética da linguagem reduzida (ver o meu "Drummond, mestre de coisas", de 1962, em *Metalinguagem*). Sem esquecer a contribuição fundamental de João Cabral, da poesia que se faz flor, "conhecendo que é fezes", e que, afinal, querendo-se a contrafluxo de si mesma, num limite de torção, ambiciona ser prosa (*O Rio,* depois dos símiles voluntariamente "pauperizados", rudimentares, de *O Cão sem Plumas*). De Augusto de Campos direi que já nos anos 50, quando pensou o seu primeiro conjunto de "poemas concretos", pensou-os estruturalmente enquanto "poesia menos" (a seqüência *Poetamenos,* escrita em 53, publicada em 55). Despoetizar a poesia, àquelas alturas do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45, era reduzi-la ao seu "mínimo múltiplo comum": resposta sincrônica da série literária à série pictórica (Malievitch, Mondrian) e à musical (Webern). Da economia restrita da "poesia pura" viu-se, a seguir, num determinado lance da prática poética da poesia concreta, que se podia passar à economia generalizada da "poesia para". Como experiência dialética de extremos. (Entre a poesia "a plenos pulmões" de Maiakovski, que engendra o *agit-prop* de massas, construtivista, e a poesia como "cenografia espiritual exata" de Mallarmé, teatro hermético de câmera, "cruel" antes de Artaud, nas fronteiras do silêncio, não será bizarria surpreender o faiscar limítrofe de certas "afinidades eletivas"; leia-se Blanchot em *Le Livre à Venir* e Walter Benjamin sobre o "Coup de Dés" em *Einbahnstrasse*). LIXO/LUXO de Augusto é um exemplo frisante dessa dialética de extremidades, que encena na arte mínima de seu "procedimento menos" (a expressão pode ser aproximada do "procedimento negativo" da poética estrutural de Iuri Lotman, 1964, mas eu a derivei aqui da idéia augistiana de "poetamenos", 1953) o jogo de suas tensões e mediações, como uma tatuagem intersemiótica. O oxímoro paronomástico "lixo/luxo" se redobra visualmente numa tipografia desejadamente *Kitsch,* enquanto as páginas desdobráveis vão compondo e decompondo, numa escansão paródica, a luxúria do LUXO de encontro à lixívia do LIXO. A redução ao absurdo na cinescopia transemiótica do verbal e do não-verbal configura um modelo reduzido do mundo às avessas. Gadamer observou que o *verkehrte Welt* (mundo reverso e perverso) de Hegel tem, na prática literária da sátira, uma iluminadora figura de equivalência. (Cito: "O que se encontra no mundo de cabeça-para-baixo não é simplesmente o contrário, a mera oposição abstrata do mundo existente. Antes, esta reversão na qual cada elemento é o oposto de si próprio torna

visível, como no espelho deformante de um pavilhão de diversões, a perversão encoberta de todas as coisas, tais como as conhecemos".) No extremismo dessa per-versão semântica, que se aguça no intercurso do "troca-troca" fônico e do *trompe l'oeil* tipográfico, percorrendo, soletradamente, cada parte e o todo, a "arte pobre" da poesia com sinal de menos inscreve o seu programa de subversão retórica com a ostensibilidade de um pictograma épico. Epicômico. Aqui o "procedimento menos", assumindo a metalinguagem de si mesmo (enquanto figura problemática do poema *in fieri*) e avocando, letra a letra, numa "literariedade" radical (literal) a tematização do referente para o seu campo de tensão polêmica, fecha o seu circuito, e se totaliza, monadologicamente.

Dois pobres, duas medidas

João Luiz Lafetá

"O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse."

(C. D. A., "A flor e a náusea")

Ferreira Gullar comparou certa vez Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos e João Cabral. De acordo com ele, os dois primeiros aproximam-se por demonstrarem a mesma necessidade de expor o real e em suas formas abjetas e de mau-gosto; já o primeiro e o terceiro, "testemunhas de um mundo que deteriora", falam da morte de modo constante e obsessivo. Nos três escritores, sempre segundo Gullar, essa espécie de degradação de tudo aponta para uma realidade social concreta — a pobreza de grandes camadas da população brasileira, a "indigência da morte (e vida) nordestina".[1]

Junto ao paraibano, ao alagoano e ao pernambuco podemos colocar ainda — com facilidade — o maranhense Ferreira Gullar. Assim como os outros, ele demonstra ao longo de sua poesia notável fascínio pelas imagens da podridão, da decadência e da morte. Esse imaginário calcinado e negativo já está presente de modo muito marcante nos poemas de *A luta corporal* (tendo predomínio absoluto sobre os demais recursos estilísticos ali também utilizados), e é, sem dúvida, indício da realidade que o conformou, inscrevendo-o de maneira duradoura, profunda, na consciência do poeta. Mas só se pode afirmar que ele aponta indiretamente para a pobreza brasileira. De fato, o imaginário dolorido daqueles poemas liga-se, em nível imediato, a uma atormentada visão da existência individual,

[1] Ferreira Gullar, "Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina", *in* Augusto dos Anjos, *Toda Poesia*, Rio, Civilização Brasileira, 1976. Já me referi a esse texto anteriormente, em outro ensaio sobre a poesia de Gullar. Desenvolverei aqui aspectos diferentes do problema.

do fluir do tempo, da impossibilidade de atingir — pela linguagem — a plenitude poética. *A luta corporal* é o grande signo de uma batalha destrutiva que a literatura vem travando há tempos, e que pode ser rastreada através das obras de Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, passando pela revolução surrealista até os nossos dias, sem excluir Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos ou João Cabral.

No entanto, reconhecida a importância da dimensão literária, nem por isso devemos abandonar de todo a via interpretativa indireta, que nos leva à indigência nordestina. Primeiro, porque os próprios poetas europeus foram inspirados, nesse aspecto particular, pela miséria social que o capitalismo também acumulou em sua ascensão. Depois, porque sob o tom cosmopolita e algo abstrato dos primeiros bons poemas de Gullar, insinuam-se às vezes (verdade que raramente) o detalhe localista, os dias claros, o calor, as frutas maduras. E finalmente porque, no desenvolvimento de sua poesia, volta a mesma temática, voltam as mesmas imagens básicas de "um mundo que deteriora", mas já então referidas à concretude social.

Assim, as peras que apodrecem na fruteira e que deflagram uma reflexão sobre o aspecto destrutivo do tempo e a impossibilidade de plenitude (no poema "As peras", de *A luta corporal*) dão lugar às bananas podres, "carniça vegetal" cujo cheiro desperta no poeta as lembranças entrelaçadas das tardes de São Luís, da quitanda escura de Newton Ferreira, dos "móveis queimados de pobreza", do marulho do mar no barulho das falas das pessoas, do Nordeste "desdobrado em caatingas e castigos" (nos poemas "Bananas podres" e "Bananas podres 2", de *Na vertigem do dia*). À consideração subjetiva do fluir temporal substitui-se a visão, que se quer concreta, do tempo enquanto história — "história brasileira", captada no cotidiano miúdo dos quintais, das quitandas, dos banheiros, das casas pobres do povo. O movimento é esse: passa-se da metafísica pobreza do poeta "Carta do morto pobre", poema de *A luta Corporal*) à pobreza material da sociedade ("Poema obsceno", de *Na vertigem do dia*).

O primeiro pobre

Na transição, é preciso distinguir dois instantes muito diferentes. O primeiro deles ocorre no começo da década de sessenta,

tempo de política nos Centros Populares de Cultura, da União Nacional dos Estudantes. O vanguardista Gullar acabava de converter-se ao marxismo e adotava uma visão radicalmente "engajada" da poesia. Os experimentos formais dos anos anteriores foram substituídos pela crença na função social revolucionária da literatura. Melhor dizendo: foram substituídos pela convicção de que o fazer literário era algo menor que a atividade política de "conscientização" do povo, e a ela deveria subordinar-se.

A força didático-propagandística dos textos escritos pelos poetas reunidos em torno do CPC da UNE é bastante discutível; sua força literária é nula, ou quase isso. No entanto, no caso específico de Ferreira Gullar, trata-se de uma *passagem* importante: ameaçado pelo impasse do silêncio, a que o levaram suas pesquisas vanguardistas dos anos cinqüenta (em busca da expressão imaculada da subjetividade), o poeta (re)encontra na visão dos males sociais a fenda que poderia reconduzi-lo à linguagem comunicativa e à alteridade humana. Tratava-se, então, de descrever poeticamente o outro (de classe), e de se fazer por ele compreendido.

O sucesso da tentativa parece-me escasso. Do ponto de vista da literatura, todavia, ela levanta e deixa em suspenso problemas interessantes: representar as camadas oprimidas da população brasileira, utilizando formas literárias compreensíveis (e reconhecíveis) por essas camadas e produzir alterações na consciência política, realizando simultaneamente obras literárias. O problema era encontrar a medida poética capaz de apreender o outro (o despossuído) de maneira eficaz.

Quem é o outro? Quem é o pobre? — Quatro *Romances de cordel*, escritos entre 1962 e 1967, além de um punhado de poemas da mesma época, procuram responder a essa pergunta. Os "romances" focalizam tipos brasileiros de humilhados e ofendidos: o camponês a quem se nega oportunidade de trabalho; a doméstica seduzida e engravidada pelo patrão, depois prostituta e suicida; o cantador cearense, franzino, que leva todo mundo na esperteza, inclusive o Tio Sam; e o militante revolucionário, no caso o valente Gregório Bezerra, cuja coragem e generosidade são apontadas como exemplos para o povo (o texto foi escrito em 1967, em defesa de Gregório, o qual estava preso havia já três anos, sem julgamento e ameaçado de morte).

Os romances de cordel de Ferreira Gullar têm uma intenção ideológica límpida: pretendem ser descrições emocionadas de situações sociais injustas, protestos políticos capazes de esclarecer leitores (ou ouvintes) e levá-los à ação. Os recursos retóricos são aí, portanto, mais relevantes que os poéticos. Mas, escritos *para* o povo, é bem provável que eles tenham achado seu público maior em círculos da classe média, intelectuais e estudantes que foram por eles impulsionados no processo de radicalização da época. Seu alcance político se detém nesse ponto — o que já não é pouco, mas com certeza fica aquém do desejado.

Além disso, a visão de povo que neles se apresenta é bastante esquemática. O camponês João Boa-Morte, "cabra marcado pra morrer", parece uma caricatura do trabalhador rural nordestino; e caricatura é também a favelada Aparecida (do romance *Quem matou Aparecida*), que ateia fogo às vestes depois de ver morrer de fome o filho pequeno.

São histórias exemplares, que Ferreira Gullar vestiu com a medida do cordel. Mas a medida se revela desvantajosa. De fato, se os textos não tiveram grande alcance didático ou de propaganda, também do ponto de vista literário eles comportam tal autolimitação que só podem ser julgados como outras tantas perdas. Ao deslocar o cordel de suas condições de produção específicas, Ferreira Gullar nem enriqueceu o gênero, nem utilizou-o de modo a enriquecer a tradição literária brasileira, a linhagem participante vinda do Modernismo e à qual ele se filia.

Não enriqueceu o gênero (como o fazem, por exemplo, os poetas nordestinos que migraram para São Paulo), pois tratou-o como simples forma para um esquema ideológico preconcebido. Seus textos são amarrados, previsíveis, pesados, ao contrário do folheto original, que tira grande parte de sua graça das contradições que expõe (de modo voluntário ou não), das incongruências, das quebras de lógica, da surpresa ingênua das descobertas ou da malícia irônica que encobre os malfeitos — elementos esses, todos, componentes de uma cultura dominada mas viva, resistente nas brechas possíveis, fazendo florescer nos limites do heptassílabo sua bricolagem de informações díspares e disparatadas. O peso da análise social (ainda por cima muito empobrecida) destrói a naturalidade da forma e apaga sua pouca luz.

Os textos não acrescentam muito, também, à tradição participante da literatura brasileira. É verdade que os quatro *Romances de cordel* podem ser considerados, se quisermos, como experimentos radicais, como negação e repúdio à literatura. Mas ainda aí — com qual proveito? A sondagem social realizada por eles é rasa. João Boa-Morte não equivale a Fabiano, e a história da infeliz

Aparecida fica longe da pungência acusadora que Clarice Lispector acumularia anos depois (com consciente desajeitamento) em torno da Macabéa de *A Hora da Estrela*. Esses dois casos, tão diferentes entre si e tão diferentes também da experiência de Gullar — cujo objetivo é imediato, e é político-didático —, podem entretanto servir-nos como termos de comparação. Os três são tentativas de representar literariamente o outro de classe, e é nesse sentido que a poesia dos tempos de CPC mostra-se em toda a sua ineficácia. A opção pelo cordel não resolve o problema político que Mário de Andrade já enfrentara em seu *Café*, e que Drummond e Cabral trabalharam tão longamente. O "romance", concebido como propaganda, de fato ambiciona também ser literatura *sobre* o povo — coisa que não consegue na medida mesmo em que simplifica e esquematiza.

A segunda medida

Mas os tempos do CPC viram outros tateios, diferentes, nos quais a literatura, ainda que prejudicada, saiu perdendo menos. É o que estou chamando de "segunda medida", uma busca da forma literária capaz de compatibilizar os procedimentos estéticos refinados e o conteúdo político. Não são mais poemas escritos diretamente *para* ou *sobre* o povo, embora no começo guardassem ainda certo caráter didático, que aos poucos foi desaparecendo. Nessa segunda medida o poeta parece descobrir outro pobre — não mais seres abstratos como João Boa-Morte, Aparecida, Zé Molesta (e mesmo o Gregório Bezerra de *História de um valente*), mas pessoas recuperadas pela memória da infância, ou flagradas na vivência do cotidiano, na volta para casa depois de um dia inteiro de trabalho, no sentimento de dor do exílio. É nesse instante que se torna verdadeira, também para Gullar, a interpretação oferecida por ele para as obsessões de Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos e João Cabral: o imaginário é transpassado pela experiência da pobreza material da sociedade brasileira.

Disse que, nos tempos de CPC, essa nova atitude estilística aparece ainda em forma de tateios, como se o poeta experimentasse um compromisso entre a literatura e o panfleto. É o caso, por exemplo, dos poemas iniciais de *Dentro da noite veloz*, livro que reúne composições escritas entre 1962 e 1975. Já no texto de abertura, intitulado "Meu povo, meu poema", propõe-se uma identificação: a poesia cresce junto com o povo, "como cresce no fruto / a árvore nova", "como no canavial / nasce verde o açúcar", "como a espiga se funde em terra fértil".

A identificação parece fácil, espontânea como a natureza. Mas não se enxergue, aí, só a facilidade cepecista, triunfante (que Augusto, Graciliano e Cabral detestariam). Importante é a mudança de atitude. O povo, presente enquanto *palavra* em todas as estrofes, está na verdade ausente do poema, que é feito apenas de imagens gastas de germinação, aliás inferiores à maior parte do que Gullar escrevera até o momento. No entanto, há já a consciência de uma identidade que será aos poucos procurada, elaborada e finalmente concretizada.

No primeiro passo, a consciência é ainda abstrata; adiante, no poema "O açúcar", por exemplo, ela se tornará um pouco mais concreta — ao adoçar o seu café numa manhã de Ipanema, o poeta reconstitui a fabricação do açúcar, e enxerga na sua pureza de "flor / que se dissolve na boca" os traços dos canaviais e das usinas escuras, em que trabalham "homens de vida amarga / e dura". A identificação se dá através de uma contradição (o branco açúcar contrasta com o labor dos camponeses e operários que o produziram, a manhã do poeta em Ipanema choca-se com a vida escura daqueles homens), e isso torna os versos mais complexos. O canto não sai "como cresce no fruto / a árvore nova", e nem é "como o sol / na garganta do futuro" — oscila antes entre a beleza afável "como beijo de moça, água / na pele" e os "lugares distantes, onde não há hospital / nem escola".

Não só as contradições dão corpo ao impulso participante. Pouco a pouco os textos de *Dentro da noite veloz* vão mostrando uma necessidade crescente de particularizar temas e motivos. Já não se toma mais em abstrato *o outro*. De repente, a figura central dos poemas se torna o próprio poeta, vivendo na cidade em que trabalha, e percebendo-se comum, *igual ao outro* que retorna para casa à noite, "fatigado de mentiras". A pobreza para o Gullar de *A luta corporal* era metafísica, a incapacidade humana de obter a plenitude e o esplendor da vida; em *Dentro da noite veloz* ela é material, o poeta fala de coisas que "são de carne / como o verão e o salário". No poema "A vida bate", a cidade vista do alto parece harmoniosa, com seus bairros, ruas e avenidas, "refúgio do homem".

Mas vista
de perto,

revela o seu túrbido presente, sua
carnadura de pânico: as
pessoas que vão e vêm
que entram e saem, que passam
sem rir, sem falar, entre apitos e gases. Ah, o escuro
sangue urbano
movido a juros.
São pessoas que passam sem falar
e estão cheias de vozes
e ruínas. És Antonio?
És Francisco? És Mariana?
Onde escondeste o verde
clarão dos dias? Onde
escondeste a vida
que em teu olhar se apaga mal se acende?
E passamos
carregados de flores sufocadas.

Não se descreve as figuras anônimas — quem são? O que se descreve é um sentimento íntimo do poeta dentro da sua cidade, e esse sentimento nasce da multidão que passa sofrida "entre apitos e gases". Não se projeta no poema o desejo de revolução; ao contrário, é a visão da "carnadura de pânico" que se introjetou nos versos. A massa sem nome, de olhos apagados, funde-se aos sentimentos de penúria e insuficiência do próprio poeta. Um se reflete no outro — a linguagem lírica acolhe tensa, em fragmentos, o geral no particular. A vida escassa do "eu" se reconhece na vida escassa de Antonio? Francisco? Mariana?.

A segunda medida retoma o coloquial modernista, trabalhando-o de uma nova maneira. Falarei disso adiante. O importante agora é notar que a sua chave está no movimento de particularização poética: quando fala de seu íntimo, sem intento didático, o poeta exprime também o segredo da multidão lutando pela vida. Do fundo de si mesmo ele percebe (ouve) a questão mais geral. Como no curto, forte poema seguinte:

Madrugada

Do fundo de meu quarto, do fundo
de meu corpo
clandestino
ouço (não vejo) ouço

crescer no osso e no músculo da noite
a noite

a noite ocidental obscenamente acesa
sobre meu país dividido em classes.

Memória e representação

É de Silviano Santiago a imagem muito boa do movimento de básculo entre Marx e Proust, característico de uma das contradições da "elite pensante brasileira". O crítico foi buscá-la no exame da poesia de Drummond, que dramatiza a oposição entre a revolução político-social (*A Rosa do Povo*) e o apego às tradições do clã familiar (*Boitempo, Menino Antigo*), mas estendeu-a ao "personagem-intelectual, narrador muitas vezes, central e reminiscente sempre, entre Proust e Marx",[2] do romance de trinta à nossa literatura memorialista mais recente. Para Silviano Santiago, essa ambigüidade ideológica cumpre uma função de espelho — espelho no qual o intelectual-brasileiro-classe-dominante se vê refletido, busca se conhecer melhor em seus acertos e desacertos. Para parafrasear Antonio Candido diríamos: instrumento de autodescoberta e autointerpretação.

Entretanto, o lado proustiano é contrabalançado por Marx: ainda hoje instrumento de descoberta e interpretação, isto é, espelho que não reflete apenas um Narciso, mas que procura na lembrança o rastro do outro — boa parte da literatura brasileira contemporânea dedica-se à representação da nossa realidade social. Contar-se é contar também aquilo que nos cerca, nos dá forma, nos determina. É certo que nesse caminho o deslize ideológico é fácil e farto, a apologia da classe dominante coroando muito sincero esforço de representação da "vida brasileira" (que não é senão, nessas obras, imagem idealizada dos verdes anos de juventudes douradas). No entanto, a boa subjetividade poética pode ultrapassar os limites da representação ideológica, e deixar falar, *dar voz*, ao lado obscuro e dominado.

turvo turvo
a turva

[2] Cf. o ensaio "Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)", *in Vale Quanto Pesa*, Rio, Paz e Terra, 1982 (pp. 25-40).

mão do sopro
contra o muro
escuro.

O *Poema sujo* pertence à linhagem memorialista a que se referia Silviano Santiago.[3] Seu herói central e reminiscente — um "eu" lírico — escava o passado em busca de alguma luz que o mantenha vivo no presente. Essa luz brota de São Luís do Maranhão, cidade ensolarada; mas o iluminado não reluz sempre, o ouro suposto é móveis encardidos, quitanda abafada, talheres velhos, assoalhos gastos, formigas negras, lama, água de esgotos.

> Mundo sem voz, coisa opaca.
> Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela? Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos.

Essa "voz de gente" o *Poema sujo* persegue no interior do corpo do próprio poeta. O "eu" fala de si mesmo, e acumula tantas determinações que passa de nordestino a maranhense, daí a sanluisense, e depois a "ferreirense/ newtoniense/ alzirense". O funil das determinações particulariza José Ribamar Ferreira — mas sabemos estar nisso o paradoxo do lirismo, que concretiza o universal fazendo-o surgir do particular. É assim que aparece uma determinada cidade brasileira, com seus horizontes apertados, sua vida difícil, suas "vozes perdidas na lama"; e é assim que a "segunda medida" reveste agora um outro pobre — impresso na memória afetiva do poeta, e falando através de suas emoções vividas, do seu contato cotidiano com ele nas ruas, nos hábitos e costumes de gentes divididas em classes, mas não necessariamente estanques e impermeáveis a ponto de impedir a visão (o *insight*) de semelhanças e contrastes.

No *Poema sujo* dia e noite passam com diferentes velocidades nos diferentes lugares de São Luís; o tempo total, no entanto, é o mesmo, e é a ele que cada um dos tempos particulares vem se agregar, cada um deixando a sua marca impressa. As palafitas da Baixinha, o Forte da Ponta d'Areia, a praia do Jenipapeiro, ou a cidade "amontoada de sobrados e mirantes", todos vêm se amalgamar no sujeito que os acolhe e tenta dar-lhes forma poética, unidade que preserva a diferença. Na memória do poeta ecoa a voz dos trabalhadores da Camboa, dos moradores das palafitas, de Esmagado, e também — um estrato acima — de Bizuza, Alzira e Newton Ferreira, o barbeiro seu Cunha com suas três filhas, o enfermeiro Josias, o Gonzaga, sargento músico do exército, e tantos outros que compõem afinal uma cidade, várias cidades, presentes de muitas maneiras distintas dentro do homem que as recorda.

[3] Gullar tentou durante muito tempo, sem êxito, escrever um romance sobre sua infância. Certo dia, em Buenos Aires, no lugar do romance começou a nascer o poema que recuperaria, para o exilado político, as razões mais remotas da sua vida atual. (Depoimento de Ferreira Gullar na "Semana do Escritor Contemporâneo", promovida pelo CAELL, no Anfiteatro de Convenções da USP, em 8.4.83.) Marx, Proust, a literatura contemporânea e o desenraizamento brutal a que o poeta se vira forçado balizam esse esforço de memória, que é recuperação e reconstrução de um espaço social.

> Ah, minha cidade suja
> de muita dor em voz baixa
> de vergonhas que a família abafa
> em suas gavetas mais fundas
> de vestidos desbotados
> de camisas mal cerzidas
> de tanta gente humilhada
> comendo pouco
> mas ainda assim bordando de flores
> suas toalhas de mesa
> suas toalhas de centro.

É justamente a pobreza, uma certa "cultura da pobreza", que unifica afinal o *Poema sujo*. Entre os miseráveis moradores das palafitas e os remediados pequeno-burgueses de casas e roupas gastas, o poeta descobriu algo de comum, o pano de fundo do cotidiano, com suas agruras e seus breves relâmpagos de vida. A medida poética utilizada para exprimir esse outro pobre foi o coloquial, que o Modernismo forjou aproveitando-se, amplamente, da nossa linguagem oral e (em parte) popular. Nacional-popular. O poeta serviu-se à vontade dessa tradição, refundindo-a à sua maneira e obtendo uma dicção nova, muito original. O coloquialismo prestava-se bem a seus propósitos, à necessidade de representar, em tom menor, a vida humilde nos bairros pobres de São Luís do Maranhão. Neste sentido, talvez não seja exagero afirmar que o seu poema estica ao máximo as possibilidades da linguagem modernista de empenho social.

De tudo, entretanto, fica ainda um problema: o recuo da memória é acompanhado por vários outros recuos. O caminho da revolução é, por assim dizer, contornado, evitado: fala-se dela o tempo todo, sem dúvida, mas de um modo absolutamente implí-

cito, e sua presença é como a de um tabu suspenso entre os versos. Também a utilização do coloquialismo modernista é uma volta, com relação a certos poemas do próprio Gullar, muito mais avançados estilisticamente, e no entanto datados dos anos cinqüenta. Ou mesmo com relação a *O Carro da Miséria,* de Mário de Andrade, onde o destampatório rude imprime ao coloquial uma contundência que o *Poema sujo* não tem.

Esse último talvez seja o ponto principal: produto da memória, o *Poema sujo* evoca com muita nitidez os objetos, as pessoas, as casas, as ruas de nomes sonoros da ilha cortada por um Rio Azul que apodrece. Mas o fedor não chega até nós. A miséria vem abafada como um eco, a crueldade de um mundo dividido em classes dilui-se no tom bucólico da pobreza de uma cidadezinha qualquer. A sujeita do poema não é agressiva, é quase calma e às vezes doce como a infância, como o sujo do menino. Onde está a chaga? Lá nos longes das distâncias. Ou melhor: é doída e está presente, mas como lembrança, e a lembrança suaviza a dor. A volta ao estilo modernista faz parte dessa consciência atenuada da realidade, e diminui o impacto de negatividade do poema.

E então ficamos numa espécie de impasse, que não é decorrência das limitações do poeta, mas que o transcende largamente. De fato, parece que aqui, no *Poema sujo,* Gullar operou nos limites da consciência do artista (intelectual) brasileiro contemporâneo, preocupado com os problemas sociais de seu país. Esses limites foram delineados nos anos trinta e quarenta, até o fim da ditadura estado-novista, e muito trabalhados pelo Cabral dos anos cinqüenta, pelos cepecistas dos anos sessenta, pelo próprio Gullar desse e de outros poemas, por tantos escritores. Não foram rompidos, porém. Talvez porque, atravessada embora pela miséria social, a nossa "consciência possível" de intelectuais esbarre no círculo-de-ferro de nossa classe, e "o outro" — representado obliquamente, através de suas refrações no sujeito poético — não ganhe nas obras a autonomia e a força capazes de colocá-lo no centro do processo. Seu deslocamento marca a limitação da literatura política possível em nosso tempo.[4]

[4] Os poemas (ou trechos de poemas) de Ferreira Gullar estão citados neste ensaio de acordo com a edição de *Toda Poesia,* Rio, Civilização Brasileira, 1980.

A medida do cafajeste

Berta Waldman

Já Manuel Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada,* manifestava sua vontade de "falar cafajeste". Como ele, outros poetas e prosadores foram certamente tocados pela mesma vontade. Se se pretende perfilar a linhagem dessa figura, será preciso levantar onde e de que modo aparece a nota cafajeste em nossa literatura. De qualquer modo, nela certamente se enquadrariam, como verdadeiros paradigmas, alguns personagens de Dalton Trevisan.

Em todo o universo representado na obra do autor curitibano verifica-se um processo de rebaixamento instalado irreversivelmente. Para começar, tudo se passa no acanhado limite da província de Curitiba que, como toda província, alcança receber, da civilização capitalista, dos índices do mundo moderno, a ilusão a ele inerente veiculada através de simulacros que ostentam a riqueza, a exuberância, a felicidade, a aventura, o individualismo.

As personagens, seus habitantes, ingenuamente aderem aos simulacros e tomam-nos como verdade. Neste sentido, a literalidade está na sua base, no modo particular como se relacionam com a realidade através de mediações (publicidade, rádio, cinema, TV), cujos modelos copiam de maneira mais ou menos automatizada, reproduzindo sempre as mesmas formas.

O cafajeste que emerge da obra de Dalton Trevisan é o protagonista que tem como principal atividade simbólica ou ideológica a cópia. Copia comportamentos (seus modelos são atores de cinema que vão do mocinho do faroeste, passam por Marlon Brando e chegam no temível Bela Lugosi), copia a moda (a grande onda no cabelo, gravata de bolinhas, lencinho no pescoço, o casaco de (imitação de) couro), copia o objeto de seu desejo (a mulher estampada nos *out doors*), tudo numa caligrafia distorcida que o encarcera na imobilidade própria da repetição. À sombra da metrópole que ele

entrevê como luminosa, o brilho está na sua mira. À sombra do ouro que se oferece numa acessibilidade enganosa, o cafajeste, figura socialmente imobilizada, transfere compensatoriamente para o nível do corpo um símbolo que ele não decifra. Daí o anel no dedo mindinho, o sorriso que ostenta o brilho inequívoco de um dente de ouro...

O detalhe do brilho particularizado no ouro rebaixado a bijuteria é uma metáfora sempre presente nas narrativas de Dalton Trevisan. Trata-se de um adereço fundamental na composição da figura cafajeste e de seu par feminino que além do brilho da bijuteria ostenta o da cabeleira platinada.

O ambiente que acolhe essa figura também carrega a marca do rebaixamento. Ela está, por exemplo, na fórmica que imita materiais nobres como o mármore e a madeira, nos objetos que se oferecem como ornato e que carregam sempre uma nota de insuspeitado mau-gosto.

Assim, o cafajeste é a personagem que está a milhas de distância de seus modelos. A prática da cópia empurra sua existência escada abaixo, guardando, entretanto, o rastro dos parâmetros nas metonímias que referem o brilho, o ouro.

A fome que move o pícaro nas novelas picarescas, a vontade de ascensão social que move o arrivista, figura central na ficção do século XIX, ou mesmo certo jogo de cintura que faz do malandro[1] uma figura pendularmente móvel, são antagônicos desse anseio de ouro que, paradoxalmente, imobiliza o protagonista de Dalton Trevisan.

Produto do capitalismo tardiamente avançado típico do Terceiro Mundo, atado à pequena burguesia, a um trabalho burocrático, a figura do cafajeste guarda uma dobra de grandeza inalcançável, que ele copia com firme determinação.

Para contá-lo, Dalton Trevisan lança mão de uma linguagem ela mesma cópia. Trata-se do clichê, suporte que fixa a linguagem e a cristaliza como uma espécie de antilinguagem, já que não comporta as possibilidades de atribuição de sentido à experiência particular, estabelecendo a ruptura entre eu-discurso-mundo.

Ao trazer para a literatura linguagens já elaboradas (jornal, revista, rádio, TV, etc.), linguagens elas próprias formas do oco e

[1] A propósito do malandro, veja-se o agudo ensaio de Antonio Candido "Dialética da Malandragem", em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 8.

do vazio, o autor rompe o ilusionismo da representação. Em vez de oferecer a ilusão do objeto, ele fornece seu próprio elemento. Em vez de signos, partes da realidade. Deslocadas de seu contexto natural, essas linguagens são trabalhadas de tal modo que acabam por promover um rebaixamento (não vai aí nenhum juízo de valor) do conceito de literário.

Sintetizando, a pobreza em Dalton Trevisan está na medida diminuída que ele atribui ao cafajeste que, por sua vez, se inscreve num projeto onde a diminuição é generalizada. Ela está nas personagens, na relação que elas estabelecem entre si, e a medida é dada a partir de um horizonte ilusório onde a felicidade e a riqueza se oferecem como possibilidades. O conto "Cemitério de Elefantes" alegoriza bem esse processo de diminuição, porque ao mesmo tempo em que refere à nobreza do animal, aponta para sua redução, na narrativa, à sucata de vida vivida pelo amontoado de bêbados que, marginalizados, morrem com a garrafa na boca.

A representação formal dessa pobreza se faz com o bagaço de linguagens desgastadas que o autor explora com esmero e rigor, precipitando a criação de um espaço oco no interior da linguagem que, ampliado, torna-se um dos responsáveis pela fragmentação do conto de Dalton Trevisan. É por essa via que o autor alcança repetir a desarticulação do mundo. Aí, o fragmento é o signo de uma totalidade perdida.

entrevê como luminosa, o brilho está na sua mira. À sombra do ouro que se oferece numa acessibilidade enganosa, o cafajeste, figura socialmente imobilizada, transfere compensatoriamente para o nível do corpo um símbolo que ele não decifra. Daí o anel no dedo mindinho, o sorriso que ostenta o brilho inequívoco de um dente de ouro...

O detalhe do brilho particularizado no ouro rebaixado a bijuteria é uma metáfora sempre presente nas narrativas de Dalton Trevisan. Trata-se de um adereço fundamental na composição da figura cafajeste e de seu par feminino que além do brilho da bijuteria ostenta o da cabeleira platinada.

O ambiente que acolhe essa figura também carrega a marca do rebaixamento. Ela está, por exemplo, na fórmica que imita materiais nobres como o mármore e a madeira, nos objetos que se oferecem como ornato e que carregam sempre uma nota de insuspeitado mau-gosto.

Assim, o cafajeste é a personagem que está a milhas de distância de seus modelos. A prática da cópia empurra sua existência escada abaixo, guardando, entretanto, o rastro dos parâmetros nas metonímias que referem o brilho, o ouro.

A fome que move o pícaro nas novelas picarescas, a vontade de ascensão social que move o arrivista, figura central na ficção do século XIX, ou mesmo certo jogo de cintura que faz do malandro[1] uma figura pendularmente móvel, são antagônicos desse anseio de ouro que, paradoxalmente, imobiliza o protagonista de Dalton Trevisan.

Produto do capitalismo tardiamente avançado típico do Terceiro Mundo, atado à pequena burguesia, a um trabalho burocrático, a figura do cafajeste guarda uma dobra de grandeza inalcançável, que ele copia com firme determinação.

Para contá-lo, Dalton Trevisan lança mão de uma linguagem ela mesma cópia. Trata-se do clichê, suporte que fixa a linguagem e a cristaliza como uma espécie de antilinguagem, já que não comporta as possibilidades de atribuição de sentido à experiência particular, estabelecendo a ruptura entre eu-discurso-mundo.

Ao trazer para a literatura linguagens já elaboradas (jornal, revista, rádio, TV, etc.), linguagens elas próprias formas do oco e

[1] A propósito do malandro, veja-se o agudo ensaio de Antonio Candido "Dialética da Malandragem", em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 8.

do vazio, o autor rompe o ilusionismo da representação. Em vez de oferecer a ilusão do objeto, ele fornece seu próprio elemento. Em vez de signos, partes da realidade. Deslocadas de seu contexto natural, essas linguagens são trabalhadas de tal modo que acabam por promover um rebaixamento (não vai aí nenhum juízo de valor) do conceito de literário.

Sintetizando, a pobreza em Dalton Trevisan está na medida diminuída que ele atribui ao cafajeste que, por sua vez, se inscreve num projeto onde a diminuição é generalizada. Ela está nas personagens, na relação que elas estabelecem entre si, e a medida é dada a partir de um horizonte ilusório onde a felicidade e a riqueza se oferecem como possibilidades. O conto "Cemitério de Elefantes" alegoriza bem esse processo de diminuição, porque ao mesmo tempo em que refere à nobreza do animal, aponta para sua redução, na narrativa, à sucata de vida vivida pelo amontoado de bêbados que, marginalizados, morrem com a garrafa na boca.

A representação formal dessa pobreza se faz com o bagaço de linguagens desgastadas que o autor explora com esmero e rigor, precipitando a criação de um espaço oco no interior da linguagem que, ampliado, torna-se um dos responsáveis pela fragmentação do conto de Dalton Trevisan. É por essa via que o autor alcança repetir a desarticulação do mundo. Aí, o fragmento é o signo de uma totalidade perdida.

Trabalho, pobreza e trabalho intelectual

(O *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus)

Carlos Vogt

I

"Morreu como sempre viveu: pobre."

Termina assim, conforme noticiaram os jornais da época, o pequeno discurso de improviso feito por um orador anônimo aos pés do leito derradeiro de Carolina Maria de Jesus.

Apesar da frase de efeito do simpatizante de Carolina, ela nem sempre viveu na pobreza. Ao menos, não viveu sempre na mesma pobreza que o seu livro *Quarto de Despejo*[1] retrata.

O fato de ter transformado sua experiência de favelada num diário-reportagem tirou-a da favela do Canindé, onde viveu mais de nove anos, e a fez conhecer, ainda que por brevíssimo tempo, a glória, a fama, "o mundo e os fúteis ouropéis mais belos". Mas, ao contrário do ser místico que no soneto de Cruz e Souza triunfa supremamente sobre os vícios, as lutas e as ilusões terrenas, Carolina jamais conviveu tranqüilamente com as lembranças do sucesso efêmero.

A se dar crédito aos jornais e às poucas entrevistas que se fizeram com ela no retiro do pequeno sítio de Parelheiros, morreu triste, abandonada e incompreendida. Ao que parece, sem compreender que os mecanismos sociais que promoveram o seu destaque laboraram também o seu esquecimento.

[1] Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*, São Paulo, Livraria Francisco Alves (Editora Paulo de Azevedo Ltda.), 2ª ed., 1960.

II

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, no ano de 1914, provavelmente. Mudou-se com a mãe viúva e os irmãos para uma fazenda, quando cursava o segundo ano primário. Estes dois anos mal cumpridos constituirão toda a sua escolaridade. De volta a Sacramento, e com a morte da mãe, vem para São Paulo em 1937. Trabalha como empregada doméstica em diversas casas até que, grávida de seu primeiro filho, já não a aceitam para esse tipo de serviço. Muda-se para a favela e tem mais dois filhos. Três ao todo, dois meninos e uma menina, cada um de um pai diferente.

Carolina não se casou. Tampouco teve um companheiro fixo. Não por falta de propostas. Muito menos de amores.

Em 1958 aparece a primeira reportagem sobre seu diário no jornal *Folha da Noite*. No ano seguinte, é a vez da revista *O Cruzeiro* de divulgar o retrato da favela feito por Carolina. Era o aceno do sucesso e da popularidade. O abraço viria em seguida, a partir de 1960.

Publicado pela Livraria Francisco Alves, *Quarto de Despejo* teve a sua primeira edição de dez mil exemplares esgotada na primeira semana do lançamento. Nove edições foram feitas no Brasil, sem contar a edição de bolso de 1976, um ano antes da morte da autora. O livro foi traduzido para treze línguas e circulou em quarenta países. Carolina Maria de Jesus, a favelada-escritora, passou a ser assunto constante de jornais e revistas nacionais e internacionais, com amplas reportagens em *Life, Paris Match, Epoca, Réalité* e *Time*. Esta última compara os oitenta mil exemplares vendidos do livro ao sucesso comercial de Lolita, de Nobokov.

No lançamento de *Quarto de Despejo*, presente uma multidão, além de artistas e autoridades. Entre estas, o ministro do Trabalho de Jucelino Kubitscheck — João Batista Ramos — que promete uma casa para a autora. Não deu.

Contudo, o êxito comercial do livro permite-lhe comprar uma, de alvenaria, no bairro de Santana, onde passa a morar com os filhos até 1964.

São os anos dourados da transformação que atravessa sua vida: viagens, jantares, contactos com presidentes, entrevistas, participação em congressos, vida de artista. Em 1961, por exemplo, participa do II Festival de Escritores, realizado no Rio de Janeiro. Volta desiludida e revoltada com o encontro e em particular com

Jorge Amado, organizador do Festival, que segundo ela teria boicotado a venda de *Quarto de Despejo* para favorecer a de *Gabriela, Cravo e Canela.*

O descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar.

Deixa a casa de Santana para viver nos oito mil metros quadrados de terra que compra em Parelheiros, a quarenta quilômetros mais ou menos de São Paulo.

Publica outros livros. Um deles — *Casa de Alvenaria* — em edição comercial ampla, escudada no êxito do primeiro. Se a casa de Santana não deu certo, o livro sobre a sua experiência com a nova moradia tampouco. Financia a publicação de *Provérbios* e *Pedaços de Fome* ainda com o dinheiro recebido pelas vendas de *Quarto de Despejo*. O fracasso parece ser definitivo.

Em 1966, os jornais voltam a falar da autora. Teria sido vista na rua Helvetia, maltrapilha e exercendo a "profissão" que sempre exerceu nos anos em que morou na favela: a de catadora de papéis. Queixa-se, na ocasião, das dificuldades que tem para conseguir trabalho e mesmo de vender o que recolhe pelas ruas. Os comerciantes da pobreza se recusam a negociar o lixo da cidade com uma estrela. Entre parênteses, a situação de Carolina Maria de Jesus, nestas circunstâncias, é muito parecida com a dos negros do Cafundó que postos em evidência por pesquisadores e jornalistas, em virtude do vocabulário africano conservado ativamente em sua comunidade, passaram a ter sérias dificuldades para encontrar trabalho como diaristas, sob a alegação dos patrões de que artistas não precisam trabalhar.

Mas Carolina não abandona a atividade de escritora. Escreve os romances *Felizarda* e *Os Escravos* (incompleto), nos quais pretende tratar da vida dos ricos. Escreve também *Um Brasil Para Brasileiros,* onde conta suas memórias entremeadas por narrativas de fatos históricos que marcaram a vida política do país na década de vinte e começos dos anos trinta. Nenhum destes livros foi publicado no Brasil.

Em Paralheiros vive numa pequena casa com os filhos. Algum plantio, alguma criação — galinhas e porcos —, uma venda de beira de estrada que não dá certo, por causa dos fiados, segundo ela própria explica.

Reaparece nos jornais em 1976. Neste ano é lançado em edição de bolso o seu primeiro livro — *Quarto de Despejo.*

Agora vive apenas com o filho mais velho. Os outros dois se casaram e Carolina é avó de quatro netos.

É na casa de José Carlos, o segundo filho, um barraco, que ela morre no dia treze de fevereiro de 1977.

Em 1982 é publicado na França o livro *Journal de Bitita* (*Um Brasil Para Brasileiros*). Em 1983, a rede Globo adapta para o programa *Caso Verdade* o livro *Quarto de Despejo* que já conhecera, nos anos de sucesso, uma outra adaptação para o teatro e que, durante algum tempo, dera também à autora, na solidão de Parelheiros, o sonho de vê-lo transformado em filme nos Estados Unidos.

III

Quarto de Despejo, tal como o público o conheceu, é o resultado impresso de um trabalho de cortes e pequenos acertos feitos pelo jornalista Audálio Dantas sobre os originais de trinta e cinco cadernos manuscritos nos quais Carolina Maria de Jesus foi registrando o seu dia-a-dia na favela do Canindé.

O livro, enquanto diário, apresenta uma certa descontinuidade. Os registros começam no dia 15 de julho de 1955 e são interrompidos no dia 28 de julho do mesmo ano. Retomados no dia 2 de maio de 1958, estendem-se, com breves interrupções, até 1º de janeiro de 1960.

A essa descontinuidade cronológica do registro não corresponde, entretanto, uma quebra na estrutura narrativa do diário. Os dias vazios de anotações são preenchidos pela extensão metonímica dos dias plenos, através de um recurso de estilo bastante simples, mas eficiente: o da repetição. Os dias se repetem iguais na monotonia implacável de um dia de todos os dias: levantar cedo, ir buscar água na única torneira que serve a mais de cento e cinqüenta barracos iguais ao de Carolina, atender aos filhos, sair para a cidade em busca de papel, de lata, de ferro, sobrecarregar-se com o peso de seu transporte, vender a sucata recolhida nas ruas, comprar os alimentos que serão consumidos no mesmo dia e na proporção exata do pouco dinheiro obtido no trabalho de todo o dia.

As significações podem variar, porque os incidentes registrados também se modificam. Mas essas variações convergem todas para uma estrutura narrativa, cujo ponto de sustentação principal é a presença obsidente da fome e da pobreza nas formas mais concretas de suas manifestações.

Alguém já comparou certas passagens mais líricas do diário de Carolina à singela beleza das *Fioretti* de São Francisco de Assis.

Esta, por exemplo, em que a autora, referindo-se a uma vizinha da favela, escreve:

"Dona Domingas é uma preta igual ao pão. Calma e útil." (p. 52)

A comparação, além de motivos de ordem estilística, deve ter também apoio ideológico, certamente em virtude da tematização da pobreza, comum ao santo da Umbria e à favelada do Canindé. Mas só uma abstração de efeito retórico permite, na verdade, compará-los.

Se lembrarmos, por exemplo, a "parábola da Verdadeira Alegria" de São Francisco de Assis, nela veremos que a pobreza é um fim e um ideal que se convertem num instrumento didático para a redenção do homem, de modo que a verdadeira alegria é o sofrimento, o abandono e a fome. No livro de Carolina, porque a pobreza é um estado real e concreto de carência, algo que os protagonistas do drama da miséria vivem como condição social e não como projeto de vida exemplar, a alegria é também muito mais palpável e toca diretamente os sentidos:

"... Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo a comida ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles." (p. 43).

Embora talvez se pudesse dizer de Carolina aquilo que já se disse de São Francisco — *simplex in litteratura* —, *Quarto de Despejo* apresenta a pobreza com a materialidade e a concreção de um objeto físico e não como a provação da carne para a redenção do espírito. Menos ainda, a pobreza é nesse livro a manifestação de estados psicológicos contraditórios, como é comum encontrar nas representações da vocação da classe média e da burguesia para um certo sentimento de culpa, muitas vezes pronunciado em termos de despojamento material e moral.

Assim, a pobreza em *Quarto de Despejo* não é de modo algum exemplar, no sentido de que não é uma construção simbólica com fins didáticos, mas um estado social de carência efetiva contra o qual só se pode lutar nos termos próprios das limitações dos meios que esse estado propicia.

Esta luta é vã, porque fadada a consumir-se no imediatismo do consumo dos recursos que o habitante da favela pode ter ao seu alcance.

A mediação das relações entre necessidades básicas e a sua satisfação pelo trabalho tem um grau tão elementar e primário que

o próprio trabalho, longe de entrar na dinâmica do processo de produção e de transformação das condições sociais de seus agentes, constitui apenas um fator de reprodução das hierarquias que lhe determinam a forma, dando-lhe como conteúdo uma total ausência de futuro social. Amanhã será como hoje, hoje é como ontem, ontem foi como todos os outros dias anteriores e futuros.

Mesmo o dinheiro, mediação das mediações, deixa de ser aí um valor, uma abstração para ser, ele também, um objeto, uma coisa. O dinheiro-ferro, o dinheiro-papel, o dinheiro-arroz-e-feijão, enfim o dinheiro-coisa substitui o dinheiro-moeda e expressa, mais do que qualquer outro recurso de composição ou de figura de estilo, a realidade e a concreção da pobreza no mundo social que o livro de Carolina nos mostra.

Antonio Candido, na análise que faz do romance *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, observa um fenômeno semelhante.[2] Segundo o crítico, nesse romance, o dinheiro "parece transitar do mundo abstrato do valor para o universo denominado das coisas naturais" (p. 97) e constitui um recurso importante para dar expressão metafórica ao mundo fechado da pobreza.

Guardadas as devidas proporções, o mesmo se pode dizer da função do dinheiro no livro de Carolina. Aliás, muitos dos outros recursos utilizados pelo romancista italiano e apontados por Antonio Candido aparecem, certamente com menor ênfase funcional, em *Quarto de Despejo*. Entre eles, a repetição e o provérbio que no plano da narrativa e da linguagem contribuem para dar substância expressiva ao fechamento e à imobilidade do mundo social de que nos fala o diário de Carolina.

Quarto de Despejo é uma obra de gosto realista, na qual o *verismo* é a nota dominante da "ideologia estética" do autor. Contudo, o seu realismo estaria melhor caracterizado se, ao invés de literário, o víssemos dentro daquela espécie de realismo etnográfico desenvolvido pelo antropólogo Oscar Lewis nos anos quarenta e cinqüenta nos seus trabalhos sobre a cultura da pobreza.[3] A diferença, entre muitas outras, é que ao ficcionista, num caso, e ao antropólogo, no outro, substitui-se no livro de Carolina o autor como personagem da experiência existencial e social vivida, e o per-

[2] Antonio Candido, "O mundo-Provérbio (Ensaio sobre *I Malavoglia*)", *Revista Língua e Literatura*, São Paulo, nº 1, 1972, pp. 93-111.

[3] Oscar Lewis, *Antropologia da la Pobreza*, México/Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1961.

sonagem como autor da mesma experiência, agora relatada. Se Lewis mergulha sua pesquisa num dia da vida de cinco famílias mexicanas pobres, Carolina desdobra no tempo sua pobreza e a dos favelados. Mas como os dias se repetem iguais e monótonos no ritual de fome-trabalho-sobrevivência, o resultado é, como dissemos, a construção, ao longo da narrativa, de uma espécie de dia-metáfora de todos os dias, tão denso e fechado na imagem quanto o dia etnográfico de Lewis o é nos detalhes.

Por este caminho o realismo de *Quarto de Despejo* reencontra a literatura, chegando ao ponto de apresentar a sua autora-personagem com uma certa dose daquele titanismo romântico, daquela majestade tenebrosa, a que se refere Antonio Candido em seu ensaio sobre Verga, e que, não raras vezes, são atribuídos nos romances naturalistas ao destino do pobre, quando jogado nos limites da sobrevivência. Se se pensar na grandiosidade do gesto suicida da escrava Bertoleza no final de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo pode-se ter uma medida sugestiva desse titanismo.

Não se quer afirmar que Carolina Maria de Jesus exagera por um tique de escola literária, a que não pertence, a tragédia dos humildes e as tintas da autocomiseração. Mas também é verdade que o documento que nos oferece sobre a pobreza da favela tem um expediente intrínseco de distanciamento que produz no livro uma espécie de duplo complementar e antagônico da realidade que ele retrata. De um lado, a autora pertence ao mundo que narra e cujo conteúdo de fome e privação compartilha com o meio social em que vive. Do outro, ao transformar a experiência real da miséria na experiência lingüística do diário, acaba por se distinguir de si mesma e por apresentar a escritura como uma forma de experimentação social nova, capaz de acenar-lhe com a esperança de romper o cerco da economia de sobrevivência que tranca a sua vida ao dia-a-dia do dinheiro-coisa.

Assim, o diário de Carolina ao mesmo tempo em que se cola à realidade que mimetiza, constitui uma vingança em relação a ela. Reproduzida em livro, esta realidade incorpora, como traço constitutivo do trabalho intelectual que a produziu escrita, a possibilidade do projeto e do futuro sociais que em si mesma ela excluía. Não é por acaso que a autora, semi-alfabetizada, mostra-se no livro distinta e distinguida dos demais favelados. O seu diário aparece freqüentemente como uma espécie de livro de São Miguel, livro do juízo, onde ameaça anotar os comportamentos "errados" de seus vizinhos. Carolina manifesta ao longo de todo o diário um acentuado pendor legalista e uma crença no trabalho que lembra muito a ideologia dos personagens dos sambas de Adoniran Barbosa, o Joca de "Saudosa Maloca", em particular.[4]

No mundo dicotômico de oposições estanques que *Quarto de Despejo* nos apresenta, a oposição cidade/favela subsume uma série de outras não menos importantes para se compreender a geografia que o livro desenha e a circulação das necessidades e dos desejos da autora-personagem em meio a seus acidentes. Luz e sombra, brancos e negros, riqueza e pobreza, céu e inferno, integrados e marginais, casa de alvenaria e barraco, luxo e lixo são alguns dos termos que as caracterizam. Entre eles não há vasos comunicantes e mesmo o trabalho, como dissemos, na sua forma primária de trabalho-sobrevivência, se permite o contacto dos opostos não o faz senão para reforçar a sua separação. Mas Carolina sonha com as estrelas e não abdica de seu brilho. No plano mais concreto dos comportamentos sociais, ela funciona como um elo da ligação entre a cidade e a favela chamando, por exemplo, várias vezes a polícia para pôr ordem nas situações mais críticas da desordem que a favela representa.

Carolina é o chefe de uma família de pai ausente, de uma família contra o pai, se preferíssemos uma caracterização mais radical ao estilo de Pierre Clastres. Um tipo de família a que os antropólogos chamariam matrifocal e muito comum em sociedades que tiveram na sua formação e desenvolvimento a contribuição decisiva do trabalho escravo. Ao realismo prático que a faz entender que um marido no barraco seria antes de tudo mais uma boca para sustentar, associa-se em Carolina o ideal do artista que necessita de concentração criadora e também um certo estoicismo de resistência contra a pobreza material e moral do meio em que vive, conferindo-lhe no livro aquele traço de titanismo e de tenebrosa nobreza que acima referimos.

O repúdio da autora à situação em que se encontra é visceral. Da mesma forma e na mesma medida é por ela estranhada. Tanto que no dia em que ia se mudar da favela, depois do sucesso do livro, foi apedrejada pelos vizinhos. O ponto de estranhamento entre Carolina e os favelados é, sem dúvida, o livro. Escrevê-lo foi a forma que encontrou para tentar romper o fechamento do mundo em que vivia. A esperança que deposita nessa experiência é grande.

[4] Ver aqui mesmo o artigo de José Paulo Paes, "Samba, Estereótipos, Desforra". Também publicado no *Folhetim*, nº 309, de 19 de dezembro de 1982.

E é muito provável que tenha sido renovada depois do conhecimento que a autora trava com o jornalista que a "descobriu" em 1958, quando retoma as anotações abandonadas desde 1955.

IV

Em *Quarto de Despejo,* a malandragem não é nunca um expediente de transformação ou de mobilidade sociais. Não é sequer alternativa ideológica para a pobreza real. Apenas uma das máscaras com que ela se manifesta num mundo de opressão atirado nos limites da mera sobrevivência.

Ao malandro, Carolina contrapõe o trabalhador, o operário e a inocência das crianças. De algum modo intui que para quebrar o círculo de reprodução da miséria é preciso mais do que simpatia. Por isso fala às vezes em revolução e denuncia com freqüência o populismo demagógico de muitos políticos importantes da época.

O seu livro despertou paixões e desencadeou movimentos para a eliminação das favelas em São Paulo. Há quem diga que a favela do Canindé desapareceu em conseqüência de suas denúncias. Outros lembram que a marginal do Tietê já estava planejada e que a favela sumiria de qualquer maneira por motivos mais estruturais de urbanização.

A agitação em torno do livro foi grande.

Tão grande que, ao menos no plano individual, Carolina pareceu encontrar a solução para os seus problemas. O trabalho intelectual produzia, enfim, o efeito de distinção dos méritos pessoais da favelada, transformando-a, numa semana, na autora de um dos maiores *best-sellers* do Brasil.

Desse modo, os mesmos mecanismos eletivos, presentes nas relações de trabalho fortemente hierarquizadas, e cujas conseqüências ela padece no fundo sombrio do quarto de despejo da cidade, são também o passe para a sua saída.

Carolina vive, então, como muitos outros pobres e negros no Brasil — Lima Barreto talvez seja o caso mais trágico de nossa literatura[5] — a esperança de resgatar, pelo prestígio intelectual, o prestígio social que nunca tivera.

[5] Para que se tenha uma medida da extensão dessa tragédia, ver, por exemplo, o artigo de Antonio Arnoni Prado, "A Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto", *Suplemento Literário — Minas Gerais,* Belo Horizonte, Ano XV, nº 855, 19 de fevereiro de 1982, pp. 6 e 7.

Para isso era preciso continuar a escrever. Ela o faz.

Mas a novidade de *Quarto de Despejo* envelheceu. Foi consumida rápida e definitivamente. Os outros livros não vendem.

Carolina Maria de Jesus recolhe-se no pequeno sítio de Parelheiros. Experimenta, com fracasso, a solução que havia ela mesma defendido por escrito para a pobreza das favelas: voltar ao campo e ao trabalho com a terra.

João Antonio e a ciranda da malandragem

Jesus Antonio Durigan

"Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiado."

Malagueta, Perus e Bacanaço

Visando à interpretação do trabalho de João Antonio, a crítica elaborou até agora, com alguma propriedade, expressões quase explicativas dos significados que permeiam sua ficção: "o clássico velhaco", "escritor do submundo", "autor da marginalidade", "que trabalha com o livro da vida", "que escreve como um soco".* Apesar do esforço, sua contribuição foi sem dúvida insuficiente para a compreensão do trabalho do autor, apesar das expressões de efeito que pretendem formular grandes sínteses interpretativas. O excesso estilístico e a falta de análise que sustentam as interpretações, se auxiliam na vendagem dos livros, mostram, no limite, a presença e a manutenção de um mesmo e único problema, o da pobreza, que, por ironia, aparece como uma constante nos contos de João Antonio. No seu conjunto, os textos críticos que existem, conseguem deixar clara a falta de análise efetiva da ficção deste autor. Nos contos, a representação da pobreza ganha contorno a partir da falta, da necessidade, em um contexto onde a riqueza e a "felicidade" dependem do acúmulo.

Desde o livro de estréia, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (*1963*), até o último, *Dedo Duro* (*1982*), a ficção do autor desenvolve simultaneamente um duplo movimento. Na relação texto/contexto exterior, vem observando, desconfiada, as transformações econômicas,

* Neste breve ensaio, não se pretende apontar e discutir os textos críticos sobre a obra de João Antonio.

políticas, sociais, etc., vinculadas aos acontecimentos que antecederam, culminaram e sucederam à Revolução de 1964. Todos com o grande e nobre objetivo de "salvar" o Brasil, através de sua verdadeira inserção na "ordem" capitalista e combate às "desordens" de qualquer espécie, principalmente à política. No nível das representações significativas internas aos textos, teima em apresentar a realidade de ponta-cabeça. Substitui e, com isso, inverte de maneira notável o enfoque do mundo representado. Para além das aparências, ideologicamente promovidas à condição de real, sua ficção desvenda e sustenta as contradições que tecem de maneira dicotômica a realidade significativa, sempre com o olhar voltado da periferia para o centro, do resíduo para o sistematizado, do excluído para o integrado.

"Soldado é aquilo que fica debaixo da sola
do coturno do sargento."

(*Malagueta, Perus e Bacanaço*)

"Isto não é vida.
Mas a gente toma o primeiro chope do dia
e é como se tudo começasse de novo."

("Três Cunhadas — Natal de 1960")

Se em *Malagueta, Perus e Bacanaço* já aparecem as contradições que estruturam os textos de João Antonio, elas também se mantêm não resolvidas em *Leão de Chácara* (1975) e *Dedo Duro*. São os "otários" (integrados) e os "malandros" (marginais) confrontando-se de maneira sistemática e agressiva. Do ponto de vista do sistema que, por sua organização e garantia de permanência, parece proteger e marginalizá-los, eles são, respectivamente, trabalhadores e vagabundos, ordeiros e desordeiros, protegidos e desprotegidos, incluídos e excluídos dos sistemas de produção e distribuição, responsáveis e irresponsáveis, direitos e esquerdos:

"Meu irmão, tipo sério, responsabilidade.
Ele a camisa; eu, o avesso. Meio burguês,
metido a sensato. Noivo...".

("Afinação da Arte de Chutar Tampinhas")

Os "otários" são, portanto, os que visam à obtenção de certos objetivos previamente fixados e definidos: família, casa, dinheiro,

felicidade. A modalidade que orienta seu fazer é a do ter, do possuir, do acúmulo como instrumento e condição para "atingir a felicidade".

Galeria de tipos residuais, marginalizados pela sociedade que aparentemente abriga e protege os "otários", os "malandros" — jogadores de sinuca, gigolôs, prostitutas, viradores, praças, dedos-duros, artistas decadentes, leões-de-chácara — não possuem os mesmos bens; as regras que antes permitiam e incentivavam, agora excluem e proíbem, aos "malandros", até o direito aos mesmos objetivos.

Desse modo, se a modalidade que opera sobre as ações desses atores discriminados aponta em direção da categoria do não ter, da falta, seu fazer se desenvolve sempre no sentido da busca para tentar suprir essa falta; suas ações, todas ligadas à necessidade de sobrevivência em uma realidade adversa, se apresentam duplamente modalizadas por um querer sobreviver e um saber sobreviver. Quando em busca da sobrevivência cotidiana, o "malandro" supre a sua carência e tenta sanar suas dificuldades através da sabedoria. Torna-se, assim, por necessidade, uma espécie de herói às avessas. Seu fazer é pautado por uma picardia imprescindível.

> "Outras certezas: em lagoa de piranha,
> jacaré nada de costas ou procura as
> margens. Quem vacilar e não for duro
> se estrepa. A vida não costuma fazer
> graça pra ninguém. É como a féria que
> eu cato no fim da noite; ela chega
> porque me viro."
>
> (*Leão de Chácara*)

Daí, a necessidade de aprendizagem que invariavelmente acompanha toda a ficção de João Antonio, aparecendo de maneira explícita em "Afinação da Arte de Chutar Tampinhas", "Frio", "Meninão do Caixote", *Malagueta, Perus e Bacanaço,* "Paulinho Perna Torta" e "Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha".

Como acontece este aprendizado?

Na própria busca de sobrevivência que o "malandro" realiza, perambulando pela cidade grande, sofrendo e aprendendo com os mais velhos, malandros experientes. Por isso, na sua ficção, os atores andam o tempo todo, procuram por todos os lados, vagueiam por diferentes lugares. Freqüentemente, são os textos mesmos que

se estruturam a partir da movimentação dos atores, como ocorre, apenas para exemplificar, em "Busca", "Frio" e *Malagueta, Perus e Bacanaço,* verdadeira ciranda da malandragem em que os três atores — representando as três idades da existência humana — realizam uma trajetória circular que inicia e termina no bairro da Lapa.

O saber sobreviver, tomar dinheiro dos "otários", implica, então, na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza), que para ser suprimida exige do "malandro" todo um "saber especializado", oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida. É isso que aproxima, guardadas as diferenças de tempo e dos contextos histórico-culturais, o malandro do pícaro, e distingue, dentre outros pontos, o malandro do pobre. Que coloca o "malandro" em um quadro de oposições radicais onde ele, sempre sem resolvê-las, consegue locomover-se pelo interior do sistema em que está inserido e garantir sua sobrevivência diária, apesar de resíduo marginalizado. É, enfim, este fato que coloca o "malandro" na galeria dos atores que, por sua picardia e desempenho, são tão apreciados até por otários e intelectuais.

Nos textos de João Antonio, o processo de aprendizagem se realiza duplamente: o que é desenvolvido pelos atores das histórias narradas e o que se processa ao nível do aprendizado do narrador. Enunciado e enunciação se envolvem em processos representativos, responsáveis pela organização final dos contos do autor.

Quer em 3.ª ou 1.ª pessoa, desde *Malagueta, Perus e Bacanaço* até "Paulo Melado de Chapéu Mangueira Serralha" (*Dedo Duro*), vem se configurando a imagem de um narrador que não apenas valoriza e incorpora como seu o ponto de vista dos atores marginais, como também procura assumir de fato a sua própria representação de "narrador malandro". Em "Paulo Melado" fecha-se o círculo e ele realiza definitivamente a sua formação.

O saber narrar malandro adquirido manifesta-se, em termos práticos, através de um processo de *bricolage.* A competência que garante a sobrevivência do narrador está intimamente relacionada com a sua capacidade de valer-se de textos (ditos populares, biografias, estereótipos, etc.) e de características textuais (ritmo, pontuação, etc.) alheias. Sua sobrevivência como narrador depende, assim, do que não cria, mas do que apanha e maneja com a maestria gerada pela necessidade. O processo criativo do narrador malandro resulta e só pode ser verificado a partir de sua capacidade de mon-

tar, do trabalho de compor um todo com partes heterogêneas e descontextualizadas. Nesse sentido, os "erros sintáticos", os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral, as gírias, os estereótipos, os ditos populares, os dramalhões, as tragédias cotidianas, etc. não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo de criação literária, que se realiza através de um trabalho particular de montagem. Nesse sentido, qualquer semelhança com outro autor brasileiro — Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Dalton Trevisan, Plínio Marcos, etc. — será apenas aproximativa (muita coisa se aproxima), inclusive com Lima Barreto, pai adotivo de João Antonio.

É esse processo que configura, por assim dizer, a forma significativa que preside a ficção de João Antonio. Ao contrário de muitos narradores que falam da pobreza, às vezes do alto da torre, seu narrador assume e, com isso, dá voz ao objeto representado. O resultado final é uma foram que intersecciona dois tipos de representação da pobreza e que reproduz, simultaneamente, formas distintas (mas nem tanto) de exploração provocadas por e dentro de um mesmo sistema de produção e distribuição. Exploradores e explorados, aí, não escapam, sugam e são sugados, jogam e são jogados. Os únicos traços que os aproximam são o medo e a solidão; a que leva os "otários" às mesas de sinuca para perderem dinheiro, e a solidão dolorida do excluído. O medo, que aparece sempre através da ameaça que o outro (ator ou interlocutor) representa aos "otários" e aos "malandros". A união dessas duas características coloca atores girando em torno de si próprios,

> "E os jornais nem se lembram de que um dia
> fui cantor.
> De volta ao camarim, desfaço a máscara,
> estourado. Vou vazio, outro sujeito, me
> torceram"
>
> ("Tony Roy Show")

dentro de uma realidade gerenciada pela violência.

Da "mão na mão" à luta de classes

Adélia Bezerra de Meneses

Já se tornou um lugar-comum dizer que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social — exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). Desde o *Pedro Pedreiro* de seu primeiro disco (1965) a *Meu Guri* (1982), os desvalidos têm voz e vez: pedreiros, pivetes, mulheres abandonadas, malandros. Importa, no entanto, verificar como aparece esse "pobre", não tomado individualmente, mas enquanto coletivo. Em outras palavras: qual a visão que aí emerge de "povo"?

O que se nota é que na produção inicial de Chico Buarque domina uma noção altamente sentimentalizada, mitologizada mesmo, uma realidade abordada acima das contradições ideológicas e políticas — no limite, uma visão populista de povo. Evidentemente, dada a época de formação da personalidade de Chico, época em que o nacional-popular se alçava como a grande bandeira de oposição e instrumento privilegiado de descolonização, dificilmente ele poderia escapar de certo paternalismo populista que efetivamente marca suas primeiríssimas composições.

O exemplo mais expressivo desse ranço populista é uma de suas primeiras canções, composta quando era ainda aluno de colégio, em fins da década de 50, e que mais tarde ele muito acertadamente renegará, não permitindo que fosse gravada em disco. Trata-se da *Marcha para um dia de sol* (apelidada "Marcha João XXIII", não sem motivos) e que registro aqui por ser extremamente expressiva de todo um clima de época:

> "Eu quero ver um dia nascer sorrindo
> E toda gente sorrir um dia
> .....

Eu quero ver um dia numa só canção
O pobre e o rico andando mão na mão
Que nada falte, que nada sobre
O pão do rico, o pão do pobre
.....
Eu quero tanto um dia
O pobre ver sem frio
E o rico com coração".

Como se vê, trata-se de um hino à fraternidade — fraternidade, aliás, mui respeitadora da estratificação social, mas que escamoteia a luta de classes... O que subjaz aqui é noção de *pacto social*, a aliança de diferentes setores da sociedade, tão cara ao populismo.

Essa mesma idéia de "mão na mão", rendilhada de romantismo juvenil e de generosidade adolescente, ressurgirá em *Sonho de um Carnaval*, aliás de realização estética bem superior, de seu primeiro disco (1965):

"Era uma canção, um só cordão e uma vontade
De tomar a mão de cada irmão pela cidade
No Carnaval...".

Mas já aqui se apresenta um elemento que se imporá cada vez mais como metáfora por excelência do congraçamento dos seres: o Carnaval. Carnaval como Utopia — o espaço do Desejo,[1] em que se instaurará uma realidade transfigurada.

No entanto, se há simpatia (no sentido etimológico: "sentir com") para com esse povo, não há, ainda, uma proposta de luta: existe mesmo uma certa passividade na aceitação quase que fatalista da miséria. É o que transparece no sentimentalismo de *Gente Humilde* (do 4.º disco, 1970, parceria com Garoto e Vinicius), em que Chico não escapou do risco de poetização da miséria, tão em voga em certa canção popular brasileira:

"Tem certos dias
Em que penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
.....
São casas simples
Com cadeiras na calçada

[1] A expressão é de Alfred Doren.

E na fachada
Escrito em cima que é um lar
...
E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde
Que vontade de chorar".

Como se vê, estamos (em que pesem as influências de parceria) a anos-luz da energia confiante e apaixonada com que tratará do problema do eros do povo em *O que será*. No entanto, segura, uma evolução se processa. E se no 5.º disco há uma retomada do "cordão" (uma das metáforas para o "pacto social" acima aludido) —

"Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão"

— no entanto, aqui — estamos em 1971 — já se afunilou a idéia inicial: o "imenso cordão" será formado por um tipo específico de gente: aqueles que não têm nada a perder. Reencontra-se, também, a idéia de Carnaval — mas de um Carnaval que, despojado da inocência e da doçura iniciais, vai agora rimar com vendaval:

"E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair"

continua a estrofe. Há algo de inquietante, realmente, de ameaçador, nessa reunião dos despossuídos. O cordão dos que "não têm nada pra perder" não formará propriamente um "coro dos contentes". Daí o caráter reivindicativo e vingador que as canções assumirão, num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada.

E o Carnaval — essa metáfora privilegiada para o momento da subversão social — que advirá no final da canção, uma explosão cósmica (vendaval) não é algo que se espera acontecer passivamente, sem nada se fazer; muito pelo contrário, esse Carnaval só se produzirá depois que os oprimidos se reunirem:

"Pois quem tiver nada pra perder

Vai formar comigo um imenso cordão
E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair"

— em que ecoa — tropicalizado, evidentemente, e em ritmo de samba, algo da dramaticidade da *Internationale,* em que também não apenas são convocados os marginalizados:

"Debout, les damnés de la terre
Debout, les forçats de la faim!
La Raison tonne en son cratère
C'est l'irruption de la fin"

— Mas em que também, como já notou Alfredo Bosi,[2] é exatamente de sua reunião que o futuro será gerado:

"Grouppons-nous et demain
L'Internationale
Sera le genre humain!".

Primeiro, a organização dos despossuídos ("Grouppons-nous" — imenso cordão"); depois, o futuro liberador ("et demain / l'Internationale sera le genre humain" — E então quero ver o vendaval ... sair"). É inequívoca a mudança de tom. A "gente triste" de *Minha Gente,* que suscita "vontade de chorar" começará a formar uma galeria imensa, que engrossará a "romaria dos mutilados" de que se fala em *O que Será* — daqueles que foram mutilados física ou socialmente: os infelizes, as meretrizes, os bandidos, os desvalidos — ao que vêm se acrescentar as mulheres abandonadas, os pivetes, os operários, os pedreiros, o malandro. O mesmo tipo de personagem que o poeta arrolará para o *seu* Festival, em *Mambembe*:

"Cigano, mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal
escravo fugido, louco varrido: vou fazer meu festival
mambembe, cigano, debaixo da ponte, cantando
.....

[2] Cf. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia,* especialmente o capítulo "Poesia Resistência", em que trata das duas faces do Futuro, o Advento e o Projeto, ou, como diz o Autor, a Espera e a Vontade: "No Hino da Internacional, 'unamo-nos' vem primeiro; depois, 'será'. Assim, o trabalho da consciência e da práxis comunitária são realçados como produtores do amanhã" (p. 183).

na boca do povo, cantando
poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu
cantando
dormindo na estrada, não é nada, não é nada
e esse mundo é todo meu".

Também na *Ópera do Malandro* surgirá essa gente, na passeata que fará vacilar a "desordem estabelecida", tecida da cumplicidade entre o poder policial e o explorador. Trata-se desse "outro tipo de gente" de que fala a personagem Duran: "Quem vai protestar na rua são os milhares de desempregados desta cidade, esses sim, com toneladas de motivos. Sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambe-botas, nos vendedores de bugigangas. Vagabundo, então, não pode ver aglomerado que vai logo se enfiando no meio. E se tanta gente imunda e miserável vai para a rua, por que não haverão de sair os aleijados? Ah, não, esses não vão perder a chance de exibir seus tocos à luz do dia" (p. 148).

À galeria das personagens da canção de Chico Buarque deverá ser ainda, no entanto, acrescentado um elemento importantíssimo: o feminino. Aqui se encontra o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. E explica-se por que é que, junto com a temática do desclassificado, Chico Buarque privilegia a fala da mulher — o que o filia a uma velha tradição: a tradição grega do dionisismo. Pois o dionisismo dirige-se sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres. "O Dionisismo é antes de tudo e privilegiadamente, um assunto de mulheres", diz Vernant em *Mythe et Pensée chez les Grecs.*[3]

E assim também se esclarece por que é que, na canção de Chico Buarque — desde a *Madalena*[4] que vai pro mar e deixa seu homem a ver navios, até a personagem feminina de *Ela desatinou,* que desafia o "princípio de realidade" representado pela chegada da quarta-feira de cinzas; e que continua sambando num Carnaval continuado — é a mulher que encarna, muitas vezes, o elemento dionisíaco.

[3] Jean Pierre Vernant; *Mythe et Pensée chez les Grecs,* Paris, Maspero, 2.ª ed., 1965.

[4] Poderíamos até descobrir a antepassada da Madalena do Chico na personagem de mesmo nome, que dá título a uma canção de Bide e Armando Marçal, da década de 40, "Madalena / Você foi ao samba / sem me avisar / Parece incrível, mulher / Você não tem pensar / Veja se isto é hora / O sol já está de fora / Vou para o trabalho / E você no samba até agora".

No entanto — que seja dito a bem da verdade — poderiam contrapor-se outros tantos exemplos, em que é a mulher que representa a faceta ordeira, que põe um termo à boemia, caindo num quotidianismo insuportável ("Todo dia ela faz tudo sempre igual / me sacode às 6 horas da manhã / Me sorri um sorriso pontual..."). Mas essa linha também, à semelhança daquela da mulher boêmia, parece ter uma tradição definida e forte no seio da Música Popular Brasileira.[5]

Diz Chico que a personagem feminina de *Ela desatinou* é uma espécie de porta-estandarte de *O que será* — festa dionisíaca, uma explosão em que o erótico e o político convergem num mesmo movimento liberador cósmico. Com efeito, é especialmente nessa canção que se pode apreender como a postura utópica ilumina a face sombria da História: os marginalizados:

"O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos".

É o discurso utópico que dá voz àqueles que em geral não têm voz; que transforma párias sociais em protagonistas da História — como na já evocada Internacional, em que são convocados os "damnés de la terre" e os "forçats de la faim", com a proposta de uma grande subversão (tomada literalmente, no sentido etimológico):

"Foule esclave, debout, debout
Le monde va changer de base
Nous ne sommes rien, soyons tout".

Pois é exatamente a visionária *O que será* que representa a mais expandida realização daquela idéia de um carnaval apocalíptico, o cortejo órfico por excelência, em que ruem as barreiras sociais e em que se fazem estalar todas as instâncias repressoras: as categorias burguesas, tão altamente manipuláveis, de "decência", "sentido", "censura", "governo", "vergonha", "juízo" — levando à catarse.

[5] É o caso de *Emília*, de Haroldo Lobo e Wilson Batista ("Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar / Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar"), ou a personagem feminina de *Levanta José*, do mesmo autor, em parceria com Dunga: "Levanta, José, falta um quarto para as seis / Você não quer trabalhar / Que será de nós no fim do mês / ... / Acordei às cinco horas / E já fiz o seu café / Faltam quinze para as seis / E você não está de pé".

No entanto, observemos mais detidamente as personagens presentes em *O que será*: basicamente, dois tipos de gente: de um lado, amantes, poetas delirantes, profetas embriagados, isto é, aqueles seres que, fora do princípio de realidade, habitam o mundo do princípio do prazer; de outro lado, os marginais, isto é, aqueles que foram mutilados física ou socialmente (infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos). Tanto num como noutro caso, trata-se daqueles que estão fora da esfera do poder, excluídos da vida econômica.

Assim, *O que será* configura o mundo dionisíaco, opondo-se ao mundo prometéico, mundo do trabalho. Mas essa experiência órfica de *O que será* só se realizará em plenitude se acontecer no mundo de Prometeu — universo da civilização, do trabalho e da produção — exatamente aquele em que se move a população que povoa *Linha de Montagem*, canção que Chico dedicou em 1980 aos metalúrgicos em greve do ABCD paulista:

"Gente que conhece a prensa
A brasa da fornalha
O guincho do esmeril
Gente que carrega a tralha
Ai, essa tralha imensa
Chamada Brasil"

— gente que faz um contraponto radical às personagens de *O que será*: a raça de Prometeu, que se opõe à descendência de Dionísio.

Manifesta-se, assim, uma articulação importantíssima na canção de Chico Buarque: um diálogo textual entre *O que será* e *Linha de Montagem*: há de passar pelo universo de *Linha de Montagem* o sopro órfico de *O que será* — que, aliás, comparece explicitamente citada no refrão da canção dos metalúrgicos:

"Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
Vai passar por lá".

E onde é que é esse "lá": o complexo industrial do ABCD

paulista, o mundo onde "opera o operário", a fábrica: o lugar onde a alienação se atualiza. Mas o projeto utópico libertário terá como condição a resistência (a "Grande Recusa", diria Marcuse):

"As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem pra frente
Também de repente
Pode o trem parar"

— toda uma perífrase para dar conta de uma realidade: a *greve*. Só então, enfim, poder-se-ia instaurar nesse universo a ordem da festa, o mundo dionisíaco, nos seus dois elementos configuradores: a dança ("Sambe, sambe, São Bernardo") e a embriaguez ("Quando for, me chame / Pra tomar um mé").

Com efeito, num primeiro momento poderia parecer que a população do mundo do trabalho e da produção, o operariado, o proletariado, teria ficado à margem da convulsão dionisíaca de *O que será*. Mas talvez aí não se trata de "um outro tipo de gente": muitos dos proletários — a maioria, em se tratando de país do Terceiro Mundo — engrossa a população dos marginais e desvalidos; mas aqui essa população é encarada com um rigor sociológico maior — eu diria mesmo, um maior rigor metodológico: ela é captada na sua expressão de classe social. Não se trata mais de "povo" genericamente considerado, ou sentimentalmente abordado, uma "aliança nacional-popular" de setores diferentes da sociedade (como aparece na proposta do "imenso cordão" dos inícios da canção de Chico Buarque), mas de povo encarado realisticamente, na sua dimensão desmitologizada de luta de classes.

A ronda do Anticristo

Haquira Osakabe

"Pois sempre tereis convosco os pobres, mas a mim nem sempre me tereis."

(Jo 12, 8)

"Optar pelos pobres" tem significado para boa parte da Igreja Católica adotar um ponto de vista contemporâneo através da reposição da palavra de Cristo num discurso moderno, via de regra urbano e sociológico. O catolicismo praticante de *Adélia Prado* articula, no entanto, um procedimento quase inverso, "recuperando" um ponto de vista *arcaico*, anterior ao próprio Evangelho. Uma espécie de proto-cristianismo assim invocado: "Ó Deus anacrônico, vem em meu socorro, como vinhas, / das mais eterna forma: o menino quer ser feliz com seu arco".[1] É desse lugar que Adélia enxerga o Novo Testamento, os Escritos de São Francisco e o drama cotidiano de nossos tempos. Assim, a reflexão sobre o conflito atual da Igreja (entre sua missão espiritual e seu papel social) se faz em sua poesia a partir de um recuo para uma visão primária de Deus, em nada semelhante às representações pacificadoras que a figuração cristã acabou por consagrar. Trata-se, ao contrário, de um Deus vigoroso, violento e insistente que "segura trens e navios, / puxa pelo nariz os aviões"[2] e cujo temor leva Adélia a afirmar: "Quero de novo o ventre de minha mãe, / sua mão espalmada contra o umbigo estufado, / me escondendo de Deus".[3] Mas, apesar de tudo, esse temor não perturba a extrema familiaridade com que

[1] "Impropérios", *O Coração Disparado*.
[2] *Idem*.
[3] "A filha da antiga lei", *Terra de Santa Cruz*.

essa mulher convive com Ele, descobrindo-O em *quase* tudo. É que essa familiaridade é a mesma de outrora, com Deus se manifestando diretamente, atropelando com suas mãos os destinos, falando sua palavra sem mediações. Se antes Ele diria "Moisés, Moisés", ela ainda O ouve dizer persecutoriamente "Mulher, Mulher".[4] Resulta de tudo isso um modelamento bíblico dos quintais de Minas, de seus dramas, escavados até o ponto em que se localize neles o *húmus eterno*, o mesmo do dia da Criação, matéria essencial não da *natureza* do homem, mas do seu *destino*, e cuja função única é ligar diretamente a criatura ao Criador. É a partir daí que se obtém em Adélia Prado uma organização do mundo que se formula por uma arquitetura curiosa da vida humana. A *pobreza* que sincretiza "os diletos de Deus", constitui a espinha dorsal da representação simbólica dessa arquitetura. Cabe entender em que sentido ou sentidos se faz essa representação.

No poema "Canga" (*Terra de Santa Cruz*) lê-se a seguinte passagem: "Conspira contra a alegria nativa da minha alma / a lembrança de que existem leprosos / e um deles saudou o papa / com braços sem mãos e dedos". Ao contrário do apelo franciscano que tem no leproso uma das condições radicais da descoberta divina, em Adélia Prado, como se vê, a lembrança de sua existência ameaça o que é nativo (vale dizer natural) da alma: a alegria, que sedimenta a crença. Na hierarquia do mundo, o leproso é a imagem da *falta* que vem contrariar a plenitude de Deus, por comportar a carência no próprio corpo. E, quando no mesmo poema, Adélia afirma "Não fui chamada ao palácio", fica indicado de maneira inequívoca que, por contraste e por *condição* (como se verá a seguir), essa carência se complementa com o *excesso* — dois extremos em que Deus não se revela porque ambos obscurecem a sua figura. Para se entender isso, será preciso intercalar um outro plano, o da pobreza, que é o único a permitir a Harmonia com Deus e com o mundo.

Como ficou indicado anteriormente, no *locus biblicus* de onde fala a poesia de Adélia Prado o que conta é o essencial, aquilo que por si basta para cumprir a comunhão entre criatura e Criador. Esse essencial representa e é representado pela pobreza, cujas indi-

[4] Textualmente: "Se olho atentamente a erva no pedregulho / uma voz me admoesta: mulher! mulher! / como se me disse: Moisés! Moisés!" "A boca", *Terra de Santa Cruz*.

cações mais substanciais se configuram em dois planos em que se amalgama a condição primeira do homem: ser matéria e espírito; ser precário e conter o divino. Essa fusão que se opera com alguma constância nos textos bíblicos e que se tornou pela Eucaristia um dos pontos nodulares do Catolicismo, se constrói na obra de Adélia Prado através da ritualização bíblica do cotidiano. Tanto quanto o pão de trigo bruto ou o maná, o trivial da mesa mineira ganha aqui a vibração de uma força mística, suficiente para invocar o gosto de primitivos regozijos ou a memória recôndita das opressões de alegria ("uma vez banqueteando-se, comeu feijão com arroz, / mais um facho de luz.").[5] Para além disso, fica a imagem da luxúria, a transgressão do contorno vital do corpo que, se desamarrado de sua própria função mística, desembesta autonomamente ("De parelha com iras e vergonhas / meu apetite segue imperturbável, / carne gorda, farinhas"). A tradição franciscana fala de uma frade que passara a vida se alimentando de ervas e frutos que os bosques lhe ofertavam, num naturismo místico que se farta da própria certeza de que Deus provê o homem do essencial.[6] A mesa que Adélia oferece é até certo ponto similar. É pobre o suficiente para que dela só se aguardem os sinais simples da justeza divina. E, se seus alimentos não vêm direto do campo para a sua mesa, eles resultam da benevolência natural, da lida diária de quem extrai do suor do rosto a sobrevivência material e espiritual. O naturismo em Adélia se liga não só ao idílio do homem com a Natureza, mas à maneira constitutiva pela qual ele cava essa natureza na conquista do fruto justamente merecido. O mais é luxo e excesso: a mãe (que oferece ao pai pão e café) não diz a palavra amor, o homem simples jamais ouviu a palavra crepúsculo, e os parentes nunca viram o mar. Mas todos se provêm e se bastam daquela mesa de que cotidianamente fruem. O que vier além disso será luxo para as vaidades que não contam nem mesmo para as vestimentas do corpo. A mulher cuida da sua vaidade, de salto e brinco, mas o que lhe faz a felicidade é o corpo que, apesar do adorno, é mais belo na sua nudez. Para a moça indiscreta que lhe pergunta "você raspa lá?", Adélia responde "magníficos são o cálice e a vara que ele contém, peludo ou não".[7] Isso porque a nudez é a própria perfeição do Criador diante do qual todo corpo saudavelmente integrado livra o homem da culpa.

[5] "Registro", *Bagagem*.
[6] Ver *Vida de São Francisco de Assis*, de São Boaventura.
[7] "Entrevista", *O Coração Disparado*.

E, por isso, Deus rola de rir contemplando o homem, a mulher e a outra mulher se divertindo nus na mesma cama.[8] O temor divino não impede nem inibe a contemplação do corpo e muito menos o prazer que dele emana. O sexo, "uma das maravilhas da criação",[9] acaba sendo por aí mesmo a prática do corpo no exercício de Deus. Há uma tradição cristã, apesar de rarefeita, que, de alguma maneira, procede a esse mesmo culto da nudez, embora assexuada. O mesmo São Francisco de Assis, que foi visto nu rolando pela neve a fim de livrar-se do demônio da concupiscência, ficou nu diante de todos no momento decisivo da sua ruptura com a vida mundana.[10] As próprias práticas conventuais de ocultamento do corpo que a Igreja transformou em rituais leigos do comportamento social argumentam de uma forma diferente do que rezam os discursos morais mais correntes do Cristianismo: o corpo é o lugar natural onde Deus se conjuga com o espírito humano. Guardá-lo seria reservá-lo para a intimidade entre ambos. A nudez exposta é para Adélia Prado apenas a manifestação desavergonhada dessa intimidade.

Retornando às considerações sobre o poema "Canga", lembre-se que o leproso não é o símbolo da pobreza porque, como carência do essencial, está além dela (ou aquém). No plano simbólico, a lembrança de sua existência ameaça corroer a iluminação como sombra do desgarramento, porque, ao lado da opulência e arrogância dos poderosos, ela indica o desvirtuamento de uma natureza e destino perfeitos. Com isso, a crença se enfraquece. O Anticristo começa a sua ronda. Os pobres desaparecem do horizonte, levando consigo os sinais da presença de Deus e com eles a possibilidade de percebê-lo: "E os pobres? Onde estarão os pobres, os diletos de Deus? / A antilírica quer me matar, me comer, me cagar, / nesta tarde de pó e desgosto".[11] Neste ponto a miséria aumenta seu poder de eco, arrasando com a Comunhão dos Santos; e tudo se reduz à indiferenciação. A presença de ricos e miseráveis, de autoridades e submissos acaba se resumindo no sentimento de uma dor impotente. Todas as alusões a excrescências ficam sempre ligados à imagem de uma exuberância injusta e inexplicável, como um desequilíbrio da natureza. Sobretudo a exuberância eclesiástica. Os palácios episcopais, a piscina do papa, simbolizando o excesso, representam no fundo manifestações de descentramento de uma ordem simples e

[8] Ver *Cacos para um Vitral.*
[9] Ainda em "Entrevista", *O Coração Disparado.*
[10] Ver *Vida de São Francisco de Assis,* de São Boaventura.
[11] "O anticristo ronda meu coração", *Terra de Santa Cruz.*

justa do mundo na medida em que testemunham poderes destituidores e desviantes do destino humano. Papas, bispos, militares, juristas atestam e fomentam o quadro geral de uma mesquinhez constrangedora. Nesse aspecto, Adélia é fatalista: "Nada, nada que é humano é grandioso". A iniqüidade da condição humana entorta o destino que Deus e a natureza fizeram harmonioso. Do centro dessa mesquinhez, a pergunta "haverá consolo?"[12] parece inevitável como decorrência da perda da visão de Deus ("sou uma tênia no epigastro de Deus").[13] Nesses momentos, se desfaz o sentimento da moderação, com a volúpia insuflando os sentidos: "Ó Deus, cujo Reino é um festim, / a mesa dissoluta me seduz".[14] E só mesmo a afirmação de uma fé, ainda que escorregadia, pode espantar a danação porque só ela torna possível o sonho reequilibrador que em "Falsete"[15] justifica essa espécie de exórdio modelar: "Derrubarei o governo, o papado, / dizimarei as casas paroquiais / e fundarei um sonho: / Num cerrado os frades com seus capuzes / como aves marrons, pacificamente, procuravam um lugar. / Eu os acompanhei até que viram uma casa grande. / Tinha um grande fogão, uma grande mesa, / e todos foram entrando e acomodavam-se, / espalhando-se pela casa / como verdadeiros irmãos".[16]

[12] "Terra de Santa Cruz", *Terra de Santa Cruz.*
[13] *Idem.*
[14] "A boca", *Terra de Santa Cruz.*
[15] *Terra de Santa Cruz.*
[16] *Terra de Santa Cruz.*

As Mulheres de Tijucopapo; a conspiração do silêncio e da palavra[1]

Teresa Vara

"O que vive
incomoda a vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem arestas, é espesso
(...) Como todo real é espesso."

(João Cabral de Mello Neto — Discurso do Capibaribe)

As mulheres de Tijucopapo — O ponto de vista é em primeira pessoa, de quem como tantos bateu em retirada no meio de porcos e galinhas e pedaços de tapioca amanhecida entre catabios e sacolejos de pau-de-arara para um hotel imundo no Brás de São Paulo. E isso não é mais uma história de retirantes, é sina de uma mulher que deixa a paisagem que é um mar, para bater os olhos no fundo de um hotel onde um homem se masturba num tanque de lavar roupa; sina de gente acusada esmagada feito bagaço de cana. O ângulo é de dentro, combinando o olhar da mulher e o da criança, um sobrevivendo no outro, deixando marcas profundas na lama, recompondo no caminho da volta fragmentos da consciência atormentada; mobilidade errante, o caminhar viscoso, os pés carregados de lama e de mel de engenho, a aparência severa, quase lama de tão densa,

[1] Marilene Felinto, *As Mulheres de Tijucopapo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

os gestos asfixiados, o sol a pino, o silêncio a pino, o fôlego curto contundente, o silêncio a seco, sombras de muitas sombras, gengiva exposta — céu da boca.

As mulheres de Tijucopapo. Uma descarga de ânsias, um curto-circuito, alta voltagem coisa que parecia impossível de a vida agüentar, o real flagrado em olho de câmara, poças de tempo estagnadas sob a mangueira; o ritmo sufocante da gagueira, a perda aparente da respiração e da consciência, a mudez em trânsito ao encontro da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco; as palavras irrompendo num sacolejo, num sopapo, o discurso fragmentado, redundante, cotocos da lembrança atormentada, lembranças de quem sabe que não adianta mais, não adianta; a miséria deflagrada, invadindo o silêncio, o sono, o corpo que sonhou cortar-se roupas de nuvens, a miséria circundante, entrando pela porta da casa, a porta do quintal, a porta que dava para a goiabeira, o fantasma da minha rua, carta anônima a todos os mares e endereços, falas de muitas falas, o rio transbordando de notícias: mulheres que na porta da igreja sobraçavam bíblias, de saias longas, e na porta que dá para a goiabeira praticavam o coito depois de uma surra; como é que se explica então o fantasma da minha rua? que envelope é que a selava e fazia dela uma carta anônima? porque falaria de protestantes mansos assexuados na porta da igreja e rudes animalescos ao pé da goiabeira, falaria que na avenida que passava pela esquina da minha rua, o sol alagava o asfalto ao meio-dia e eu ia para a escola tendo insolação, falaria que na esquina da minha rua o sol torrava e confundia as pessoas ao meio-dia.

E assim era o Recife. Recife a sem amor, Recife a ensolarada, a incendiada, a desembestada. A sem carinho. Recife o cão. Recife a desalmada, a gota serena, a bexiga lixa: o peso sufocante do real, a câmara acuada, o movimento da consciência atormentada em busca da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco, a câmara acelerada, as perguntas sem resposta batendo fundo no poço, com estrondo. Eu sou pobre de pai e mãe. Pobre, pobre. É justo? eu caminho pela ponte e há esmoleres margeando o meu caminho. E há ladrões e prostitutas. Não me identifico portanto e me identifico. Eu os fito sem me achar na pupila dos olhos deles. E me acho. Eles não refletem, eles não são o espelho lúcido e claro. Eu me vejo, o que são eles? Devem ser algo, já que algo refletem. Mas o que é? É aquilo que é injusto. É justo? Eu me pergunto se é justo. O que pode ser considerado justo? Imobilidade

itinerante, aquela que ousa penetrar os grãos de areia, a terra negra, o além dos mares, lugares longínquos, lugares que devem ser o depois da terra, essa terra preta em que se pisam grãos de areia: Tijucopapo, Pedra Branca, pedra alva, pedra pura — arco-íris, a revolução pintada em cera.

Sob o arco tenso da palavra o mundo vai sendo rodado em *flashes* de cinema, em cores vermelhas de muitas cores, em cores de lama, uma descarga elétrica, uma bomba de lama que se bipartiu em seringa nos olhos, o meu choro: a tentativa de resgatar na fluidez fragmentada do sonho a imagem fugidia, o lugar de origem, os espaços esquecidos da memória e da fantasia, sombra de muitas sombras, luz e escuridão, essa Pedra Branca escondida lá no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco; ritual de passagem, a descida escura em parafuso, o movimento da consciência atormentada, nove meses e trinta e três capítulos, seria isso bíblico?

Tempo de busca e de procura, meio-dia de sol a pino, caminho da BR, busca do espaço mítico da infância, dos braços de Nema, a que desapareceu na mata rumo a Pedra Branca, busca do caminho perdido, a trajetória que o amor faz até mim livre da culpa; a correnteza dos regos tecendo labirintos de sombras que se abrigavam no quintal todo até atravessarem o portão e se lançarem na rua, a cidade e as luzes, o mar e o mundo, poças de tempo estagnadas sob a mangueira; o negro tijuco se desfazendo em argila, a água fecundante, o sol de fogo alagando o asfalto ao meio-dia, a forma informe do desejo, a reintegração passageira no indistinto: o desejo de voltar atrás, de acreditar num tempo que veio antes de mim, romper o espaço da interdição e da violência, romper o silêncio, a solidão, a morte, o negro tijuco, refazer a relação primordial que a culpa engendra; romper o silêncio secular sedimentado pelas pedras que o vento soprou milhares de anos, romper o sentido oculto do mito, reencontrar Pedra Branca, essa pedra branca escondida lá no onde a praia encontra a lama — arco-íris.

A mangueira alta balançando-se imensa no quintal, o presente itinerante, o passado denso escorrendo feito lama, o passado feito de argila e lama e barquinhos de papel que partiam pela correnteza dos regos; tempo de miséria e de estio, de tiquinhos de comida na cuia e lombrigas na barriga, tempo de sede de insolação, de docilidade nenhuma, de nenhum beijo e nenhum abraço e de forca no caminho da escola, tempo de não saber mais da própria vontade, aquela fome que era toda de farinha e do charque e falta d'água: o

desembocar de todas as ausências, o vento soprando saudades e dores, a morte sem contorno nem forma, a solidão que fala pelos cotovelos, pelas flores, pelos peixes, transtorna tudo à tona d'água.

Situações limite de privação e de perda, a vida que ousa viver enquanto mata, o espanto da mudez e a consciência da condição histórica concreta: perda do contato com o outro, com o passado e a infância, perda das referências, o lugar social de origem, perda de todo o contato com o verdadeiro de si mesma, perda do sentido de justiça nessa maneira injusta de perguntar, perda da confiança na dignidade dos homens, pois a partir de pai e mãe todas as coisas perderam a dignidade, o que viesse deles era infelicidade e morte. A perda irreparável, a morte bisbilhotando pelo buraco da fechadura, a morte escancarada, a morte desviada, flagrada em imagens de quem não morreu, a morte de Jonas, a perda do amor de um homem; a perda do amor de Nema, do amor de tia, a perda dos galhos que não eram os da mãe, Nema, Jonas, Luciana, D. Penha, a sombra vermelha de mamãe, a sombra daquele desgosto de mamãe, daquele fastio dela, a sombra da agonia da tia, a sombra de Jonas me acompanhando, um véu de sombras, a solidão que ama, dorme, come, anda, chora e canta. Poesia ou não? a perda da capacidade de amar e a busca atormentada de Nema, do amor livre da culpa; mamãe era galhos, roseira sem flor, seca, esturricada, mamãe me cansava de indiferença; o olhar de Luciana me espreitando pelas frestas do sonho, o olhar de Luciana me rondando na hora do recreio, a docilidade de Luciana, o olhar insuportável de Luciana me revelando, descobrindo em mim a outra que eu sou e não sou o outro lado que há nos homens, um lado que escorre como lama, esse mesmo poder que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma bêbada, uma marginal: a minha crueldade, do tamanho de Severina Podre.

Tudo isso aconteceu mesmo no tempo de eu menina, o resto, a vida é redundância: os espaços da infância acuados pelos espaços da agressão e da violência, da fome e da miséria, da traição e da safadeza, invadindo tudo, o quintal, a rua, a porta da casa, o portão que dava para a goiabeira, transformando o olhar da mulher em carta anônima a todos os mares e endereços. Eles esculhambaram comigo, eles me obrigaram a descobrir a diferença. Em Manjopi eu soube da diferença, meus cabelos eram cordas de uma forca. Eu tinha cabelo duro, eu tinha cambitos finos. Eu era pobre e mamãe era crente. Eu era bolsista na minha classe de meninas gordas que estalavam beijos no rosto de D. Penha. D. Penha era elegante e fina

(...) Sou de uma família muito pobre e vou levar a vida toda a tentar descobrir essa injustiça.

Era uma vez, no onde a praia vira lama. Tijucopapo nasceu minha mãe, a minha herança, mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo escanchada no lombo do bicho sem sela, amazonas. Era uma noite, uma vez minha mãe nasceu no seio de um pântano. Num sertão de lama. Mulheres como a minha mãe trazem a sina das que desembestam no mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de que, só se sabe que do amor. Só se sabe que do amor as fez sofrer. Só se sabe que do amor as fez traídas. São amazonas a cavalo vindo fazer marca no tijuco, onde é tudo lamaçal. As mulheres de Tijucopapo: ferradura.

Mulheres pobres como a mãe que eram dadas numa noite de luar e que depois seriam mulheres sem mãe nem irmãos, mulheres desgarradas, adotivas; mulheres como a avó que não podia matar mais um de fome, aquela fome que era toda de farinha e charque e falta d'água; mulheres de mentira, grávidas, mulheres que tinham perdido todo o contato com o verdadeiro de si mesmas; mulheres doidas como tia, a bêbada derrotada, uma selvagem alcoólatra domesticada na casa dos ricos, mulheres traídas, prostituídas, uma vida de traição; mulheres como a avó que tinha sido puta e que transformara o pai não em pai, em marido, num homem sem amor, seria? mulheres como Lita, da goiabeira, que praticavam o coito no quintal depois de uma surra, mulheres como Analice, as amantes do pai, a loira, a de pele branca, a de cara pintada, a de batom, a cosmética, mulheres cosméticas acontecendo pelas festas e usando óculos escuros na direção dos carros em largas avenidas iluminadas, os galhos de mamãe, todas Eva a que foi expulsa do paraíso: a imagem prostituída, grávida, o meu suplício, os meus nove meses. O bucho dela subia-lhe à altura dos olhos. E naquele bucho tinha tudo. Tinha os filhos, nós, que ela tivera, tinha o marido dela, a mãe dela, a vida. A vida no bucho dela. Só que Ismael nasceria morto. Mamãe era uma grande merda, uma ameaça, a imagem da privação que a culpa engendra, estranha insaciabilidade que nunca se preenche, um silêncio secular e a escuridão mais completa; o reverso de Nema, a que fugiu para Pedra Branca, desvão escorregadio que a mão não alcança, procura aberta que nunca encontra o seu termo, a imagem de Eva se recompondo nos braços de Nema, roseira em flor, uma contida na outra, uma e outra em busca do ato

completo, o amor livre da culpa, espaço em branco da beleza como só lagoa em noite de lua. Mulheres de Tijucopapo, a revolução pintada em cera.

Aqui agora há um imenso arco-íris, Nema, é o tempo do estio. Eu brincava de Passarás. Era Passarás Nema? Passarás. Que bandeira é essa que flamula quando as pessoas escolhem ficar conosco e partem? Que bandeira é essa que ficará? A bandeira há de ficar, Nema? Passarás, passarás, a bandeira há de ficar, se não for a da frente será a de trás. Passarás e essa dor eu não suporto, Nema. Passarás e eu te odeio. Porque eu preciso é dos teus braços. Eu só quero que fiques e serão teus maçã e pêra.

O sertanejo valente na literatura de cordel

Maria José Londres

A literatura de cordel é conhecida pelos contos de encantamento onde lavradores atravessam vales e florestas, matam dragões devoradores de jovens, salvam reinos do jugo desses monstros, se casam com princesas e convivem com reis e rainhas; pelas gestas de Carlos Magno e dos doze pares de França; e pelos romances modernos, povoados de barões e banqueiros. Os romances modernos são em geral transcrições em verso de romances impressos em prosa. Os outros são da tradição oral antiquíssima.

É difícil falar em cordel como um todo, já que reúne uma série de tipos ou gêneros diferentes, a começar que a palavra cordel tem sido usada para designar *cantorias* e *folhetos*. Os folhetos, que surgiram só no final do século passado, reproduzem as velhas cantorias e desenvolveram alguns gêneros; deram espaço formidável ao romance moderno tipo folhetim. Esse gênero não encerra grandes mistérios: os bons romances dos folhetos costumam ser pura transcrição.

Já os contos de encantamento nasceram na aurora dos tempos e povoam a literatura oral de todas as partes do mundo; são anteriores às sociedades complexas divididas em classes; reúnem símbolos relativos a mitos e ritos arcaicos. É delicado interpretar o papel desses camponeses, príncipes, animais e seres mágicos que se movimentam em convivência democrática. Os contos infantis muito conhecidos — Cinderela, Branca de Neve — passaram por grandes modificações; a tradição oral camponesa narra contos maiores, mais complicados. Neles se reconhecem as origens das odisséias, com as travessias pelo espaço e pelos quatro cantos da terra. As viagens por reinos e mundos são viagens de exploração poética e mágica dos campos do conhecimento: reino do sol, da lua, do vento, do mar, das águas... Mundos do além: mundos e reinos dos mortos; o

herói é levado por um guia mágico ao Reino do Vai Não Torna, ao Reino Não Vai Ninguém de onde traz poderes e saberes. (Diga-se a verdade: *A Divina Comédia* segue tradição muito diferente?)

De um lado, a exploração do universo natural e mítico, de outro, a investigação da natureza humana através dos reinos do riso, da velhice, da lembrança...

As culturas ameríndias, africanas e européias são ricas em contos semelhantes, de encantamento ou magia; no Brasil esses contos viveram e floresceram nas roças, vilas e cidades; no Nordeste, cantorias e folhetos os representam lindamente.

A literatura de cordel, como se sabe, é de origem ibérica: folhetos e folhas volantes viajaram de Portugal para o Brasil, desde o início da colonização. Ora, as culturas e línguas indígenas, africanas e portuguesas viveram em guerra e a língua portuguesa foi minoritária até bem tarde. Os poemas historiados nordestinos mais antigos de que se tem notícia, na variante brasileira do português, datam de fins do século XVIII: são baladas ou gestas sobre bois e vaqueiros. Bois bravos, moradores solitários das serras e grotões; vaqueiros se acabam na carreira atrás do boi e fracassam: não laçam o animal. O próprio boi conta a sua saga (prosopopéia): velocidade e resistência descomunais; os sertões palmilhados — riachos, serras, vales, olhos-d'água —; a fazenda, o fazendeiro, os vaqueiros; a luta cega contra o cativeiro; a morte.

Baladas de bandidos encontram-se ao lado das gestas de gado, entre os velhos romances nordestinos; bandidos famosos, como o chefe de bando Lucas da Feira, baiano de Feira de Santana, enforcado em 1849. Vem daí a corrente de saga de bandidos e valentes, coroada com os reis do cangaço, Antônio Silvino e Lampião.

As gestas dos cangaceiros são marcadas de realismo cru em que se registram os costumes e as leis da região. O narrador fala pela boca do bandido: este vai desenrolando sua sina, dando as suas razões, desde os primeiros crimes; não esconde misérias e provações; não esconde sentimentos. Uma coisa os chefes de bando costumam deixar bem clara: a lei do país. De um lado os criminosos do poder; de outro os bandos autônomos, chefiados por valentes que não encontraram outro modo de fazer valer justiça.

Os velhos romances de bandidos são documentos de fatos acontecidos. Os romances da fase posterior idealizam a personagem: força e coragem crescem; o cangaceiro se torna invencível, invulnerável, quase — ou até — imortal. Belos romances mostram a miséria social da região arcaica, a solidariedade dos bandidos

com os camponeses oprimidos, os atos justiceiros e as normas morais rigorosas dos bandos.

Essas gestas são herdeiras da tradição medieval onde bandidos são assunto de baladas ao lado de príncipes guerreiros imortalizados nas longas canções de gestas dos séculos XII e XIII. Livros de Carlos Magno e os doze pares de França viajaram para as Américas nos porões das primeiras naus. É conhecida a presença de Carlos Magno nos sertões e por todo o chamado Brasil rústico. O imperador e os pares são um grupo errante de guerreiros organizados em igualdade de condições; gozam e amargam existência rude, cheia de provas árduas, de batalhas sangrentas, de vitórias e de derrotas terríveis. Conquistam terras a povos pagãos. Durante séculos os sertanejos brasileiros lutam pela conquista das terras aos povos pagão ameríndios. Ainda hoje lavradores lutam pela posse da terra. A gente sertaneja que vive em certo estado de guerra, organizada ou não em grupos ou bandos errantes, encontra afinidades com a rotina de luta de Carlos Magno e dos doze pares.

Os bandidos de verdade são celebrados em verso. A literatura semi-oral dos folhetos renova-lhes as histórias e inventa romances que retraram valentes meio reais, meio imaginários. Esses romances obedecem a uma composição regular, bem estruturada. Quem é o herói valente?

O valente é sertanejo; é pobre; é mestiço, é feio e é brigão:

Esse Antônio Cobra Choca
era filho do Teixeira[1]
era um tipo sarará
os beiços cheios de frieira
e lá no dia de sábado
comprava briga na feira.

No Nordeste, violência não é brinquedo; o valente pobre é admirado pela capacidade de meter medo; Antônio Cobra Choca

.....
era deste que cuspia
e a baba dava veneno.

(*O sertanejo Antônio Cobra Choca*)

Valente é o homem que se faz respeitar:

[1] Teixeira, zona do Sertão Alto; município e cidade do Estado da Paraíba.

Para falar de um mestiço
que nunca guardou abuso
brigar, matar e dar surra
ele adotou como uso.

(*O encontro de dois errados*)

O sertanejo valente é natural de região de pequenas propriedades, onde sitiantes — agricultores e criadores — produzem o suficiente para viver com autonomia — fora dos momentos de crise. Trabalham no que é deles apoiados no mutirão e na troca de serviços. É num período de crise, como quando a seca arruína a agricultura, o gado e as criaturas, que o valente sai da sua terra em busca de trabalho noutro lugar. Não tem o hábito de obedecer; veste roupas de couro e arma-se da cabeça aos pés para exibir de longe a sua condição: homem que não se submete. Há dois tipos de empresas onde pode encontrar trabalho assalariado: o engenho de açúcar do litoral ou a grande fazenda de gado do interior. Numa e noutra encontra organização preparada para aniquilá-lo. O senhor de engenho é mau:

Era dono deste Engenho
o coronel Piancó
era um coração de Nero
um gênio de Faraó
ruim que só a desgraça
malvado de fazer dó.
.....
Para dar surra ele tinha
dez ou doze empregados
no Engenho tinha um açude
com três mil metros quadrados
ali jogavam os cadáveres
dos pobres assassinados.
.....
Por uma cuia de caldo
ele sangrava um cristão
todo povo tinha medo
do engenho Lajeirão
o coronel Piancó
não era gente era o cão.

(*História de Zé Mendonça o sertanejo valente*)

O grande fazendeiro do sertão não é menos poderoso; não é menos cruel:

Em São José do Egito
existia um fazendeiro
ruim que só a intriga
bruto, forte e traiçoeiro
sentia o cheiro de sangue
que só onça por carneiro.

Era o maior fazendeiro
que no lugar existia
umas três léguas de terra
sua fazenda media
.....

Uns 200 "cangaceiros"
nessa fazenda moravam
eles não pagavam foro
muito pouco trabalhavam
serviam de "guarda-costa"
bom ordenado ganhavam.

(*O terror dos sertanejos*)

No engenho de açúcar próximo do litoral ou na grande fazenda de gado do sertão, o sertanejo encontra a população de trabalhadores, moradores, agregados e vizinhos menores, submetida às atrocidades do coronel, o dono. O coronel cavalga para cima e para baixo, rodeado do bando de capangas; escraviza o povo e trata-o como animais; não deixa de deflorar uma única mocinha filha de pobre em toda a redondeza; violenta mulheres casadas; tortura, mata e esfola.

O sertanejo que chega para pedir trabalho, defronta o coronel com desacato e exige respeito. O coronel respeita-o: dá-lhe emprego; o coronel necessita de homens valentes no seu serviço. Dia a dia, passo a passo, o sertanejo dá provas de insubmissão até fugir com a filha do coronel, lutar com ele e com os capangas, subjugar o coronel, fazê-lo implorar perdão. O coronel é arrasado; o povo do engenho ou da fazenda ganha segurança e paz.

Essas histórias têm variantes; nem sempre há fuga do valente com a filha do coronel; mas a submissão do coronel é obrigatória.

Os quadros sociais não podem ter definição mais clara: a) o rico poderoso e opressor — o coronel; b) a população pobre oprimida do engenho de cana-de-açúcar no litoral ou da grande fazenda de gado no sertão; c) o pobre que não se submete — o sertanejo; d) a população sertaneja pobre e livre da região de sitiantes — de onde sai o valente.

É inútil investigar com quem ou com qual grupo identificam-se poeta, leitores e ouvintes.

Colaboradores

Laura de Mello e Souza ensina História na USP e é autora de *Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII*, Rio de Janeiro, Graal, 1982.

Antonio Dimas é professor de Literatura Brasileira na USP e autor de *Tempos eufóricos (análise da revista Kosmos, 1904-1909)*, São Paulo, Ática, 1983.

Alexandre Eulalio é professor de Literatura na Unicamp. Entre suas publicações: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo-Brasília, Quiron, 1978; *Henrique Alvim Corrêa: guerra & paz, cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1981; *Os dois mundos de Cornélio Penna*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1979.

Vilma Arêas ensina Literatura na Universidade Federal Fluminense e publicou *Partidas* (contos), São Paulo, Francisco Alves, 1976.

Silviano Santiago é professor (PUC, Rio de Janeiro), romancista, contista e poeta. Entre outras publicações: *Em liberdade* (ficção), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981; *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

Flávio Aguiar, professor de Literatura Brasileira (USP) e contista, autor de *Os caninos do vampiro* (contos), São Paulo, Ática, 1979; *Os homens precários: invenção e convenção na dramaturgia de Qorpo Santo*, Porto Alegre, Instituto do Livro, 1975.

Alcides Villaça é poeta (*O tempo e outros remorsos*, São Paulo, Ática, 1975) e ensina Literatura Brasileira na USP.

Roberto Schwarz é professor de Literatura na Unicamp e autor de *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, e *O pai de família*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Walnice Nogueira Galvão ensina Teoria Literária na USP. Entre outros livros: *No calor da hora, a guerra de Canudos nos jornais, 4.ª expedição*, São Paulo, Ática, 1974; *As formas do falso*, São Paulo, Perspectiva, 1972; em colaboração com Betty Mindlin Lafer, *Septamatr* (poesia), São Paulo, Brasiliense, 1978.

Zulmira Ribeiro Tavares é poetisa, ficcionista e ensaísta (*Termos de comparação*, São Paulo, Perspectiva, 1974; *O japonês dos olhos redondos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982) e pesquisa na área de cinema.

Zenir Campos Reis ensina Literatura Brasileira na USP. Preparou e prefaciou a edição crítica da obra de Augusto dos Anjos, São Paulo, Ática, 1977.

Antonio Arnoni Prado é professor de Literatura na Unicamp. Livros: *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1976, e *1922, itinerário de uma falsa vanguarda*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

Beatriz Resende ensina Literatura Brasileira na Faculdade da Cidade do Rio de Janeiro e tem tese sobre *Lima Barreto, crítico da modernidade*.

Francisco Foot Hardman é professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal da Paraíba e autor de *Os víveres de maio*, São Paulo, Kairós, 1980, *História da indústria e do trabalho no Brasil*, São Paulo, Global, 1982, *Nem pátria nem patrão*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

Lígia Chiappini Moraes Leite ensina Teoria Literária na USP e publicou recentemente "Quando a pátria viaja, uma leitura dos romances de Antonio Callado", *in* Vários Autores, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982, que lhe valeu o prêmio Casa de las Americas; e *Invasão da catedral, literatura e ensino em debate*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

Marisa Lajolo ensina Literatura na Unicamp e é autora de *Usos e abusos da literatura na escola*, Porto Alegre, Globo, 1982, e *O que é literatura*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

Davi Arrigucci Jr. é professor de Teoria Literária na USP, e escreveu *O escorpião encalacrado*, São Paulo, Perspectiva, 1973, e *Achados e perdidos*, São Paulo, Pólis, 1979.

Telê Porto Ancona Lopez é pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, preparou a edição crítica de *Macunaíma* (Rio de Janeiro, LTC, 1978) e publicou *Mário de Andrade, ramais e caminhos*, São Paulo, Duas Cidades, 1972.

Maria Eugenia Boaventura é professora de Literatura na Unicamp e autora de *Movimento brasileiro, contribuição ao estudo do Modernismo*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1978, e *Oswald, antropofagia e vanguarda* (no prelo).

Vera Maria Chalmers ensina Literatura na Unicamp e publicou *3 linhas e 4 verdades, o jornalismo de Oswald de Andrade*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

Iumna Maria Simon ensina Literatura na Unicamp e é autora de *Drummond, uma poética do risco*, São Paulo, Ática, 1978; em colaboração com Vinícius Dantas, é autora de *Poesia concreta*, São Paulo, Abril, 1982.

Alfredo Bosi é professor de Literatura Brasileira na USP. Autor de *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, e de *O ser e o tempo da poesia*, São Paulo, Cultrix, 1977.

Suzi Frankl Sperber é professora de Literatura da Unicamp. Publicou *Signo e sentimento*, São Paulo, Ática, 1982, e *Curso por correspondência de Português para professores do 1.º grau*, Rio de Janeiro, ABT, 1982, 10 volumes.

Modesto Carone ensina Literatura na Unicamp e é ficcionista. Entre outros livros: *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*, São Paulo, Perspectiva, 1979, e *As Marcas do real* (contos), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

Clara de Andrade Alvim é secretária geral da Fundação Pró-Memória e tem uma tese inédita sobre as estruturas narrativas da obra de Guimarães Rosa.

José Paulo Paes é poeta, tradutor e ensaísta. Publicações recentes: *Pavão, parlenda, paraíso* (uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa), São Paulo, Cultrix, 1977; *Resíduo* (poesia), São Paulo, Cultrix, 1980.

João Luiz Lafetá ensina Teoria Literária na USP. É autor de *1930: a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas Cidades, 1974, e de "Traduzir-se — ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar", *in* Vários Autores, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

Haroldo de Campos é poeta, tradutor e crítico. Dá aulas na PUC de São Paulo. Entre seus últimos trabalhos estão *Signantia quasi coelum*, São Paulo, Pers-

pectiva, 1979, e *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

Berta Waldman ensina Literatura na Unicamp e publicou *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, São Paulo/Curitiba, Hucitec/Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1983, e *A paixão segundo Clarice Lispector*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

Carlos Vogt é poeta e professor de literatura na Unicamp. Autor de *Linguagem, pragmática e ideologia*, São Paulo, Hucitec, 1981, e *Cartografia — o itinerário do carteiro cartógrafo* (poesia), São Paulo, Massao Ohno, Hucitec, INL/MEC, 1982.

Jesus Antonio Durigan ensina Literatura na Unicamp e publicou "Análise do discurso narrativo", *in* vários autores, *Sobre a estruturação do discurso*, Campinas, IEL/Unicamp, 1981, e *Alexandre Herculano*, São Paulo, Abril, 1983.

Adélia Bezerra de Menezes é professora de literatura na Unicamp e autora de *A obra crítica de Álvaro Lins*, Rio de Janeiro, Vozes, 1979, e *Desenho mágico, poesia e crítica em Chico Buarque*, São Paulo, Hucitec, 1982.

Haquira Osakabe ensina Literatura na Unicamp e publicou *Argumentação e discurso político*, São Paulo, Kairós, 1979.

Teresa Vara é professora de Teoria Literária na USP e autora de *A mascarada sublime, estudo de Quincas Borba*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

Maria José Londres acaba de publicar *Cordel: do encantamento às histórias de luta*, São Paulo, Duas Cidades, 1983.

Sugerindo possíveis leituras de Lima Barreto, a autora traça o painel da política, economia e mesmo arte da época, além de apontar para problemas fundamentais ainda hoje não resolvidos.

Por que Lima Barreto?

Paula Beiguelman